طائر الشهادة الذي غاب !

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة

انطوى عام، كما صفحة الشمس، وانداياحة الظل، وعابر الريح، إنما الشمس، والظل، والريح، عناصر سرمدية في خلودها، تنير، تفيء، تهب، تعطي الحياة معنى الديمومة ومعنى القوة، وفي عطائها هذا، نعمى وجود، به، وبالمفاداة لأجله، يكون الأزل والأبد، وبينهما كون نحن نعمره، بما نمده من نسغ، ومن دم، ومن نداوة صلاة، مرفوعة من الأرض إلى السماء، عبر الموت، عندما يكون شهادة للشهادة، مؤداها أننا نحن الأحياء، نجعل من الذاكرة، مثوى الذين رحلوا وما رحلوا، لأنهم، الشهداء، باقون في ذاكرة شعب لا يريد أن ينسى، أو ينأى، أو ييأس، من كفاح كانوا هم وقوده، وكانوا دماً منه الزيت، والمصباح ألق، يضيء السبيل قدوة فنقتدي، ويضيء الظلمة مطلاً للفجر الآتي، هذا الذي على اسمه، كبيراً في كبريائه، تجلى الوعد الحق، نيرة في النيرات.

* * *

فيا باسل البواسل، يا بن أب عظيم، ومن عظمته نقبس، علماً، معرفة، ثقافة، شجاعة، صموداً، تضحية، هي الرفعة في الأضاحي، لأنها تعالت، تسامت، تسامقت، فكانت مطلة على إشراق علوي، مبهر، ونداء للوحدة، وطنية، قومية، عربية، إنسانية معه وبه تحققت، على نحو لم يشهده تاريخنا الحديث، ولن يشهده أي تاريخ، لكونه فرادة لا تتكرر..

وكما الحياة حق، فإن الموت حق، والموت في الاستشهاد، حياة أخرى يكون، وقد كان كذلك الآن، في الذكرى الأولى، الحزينة، لرحيلك يا باسل عنا الى عليين.

ولن أزعم انك فارس لا فارس بعده، فالفرسان أشبالاً يكبرون، ومع الكبر يكون الاقتداء بك، فروسية، نباهة، عزيمة، وشكيمة لا تلوى، وهذا هو الدرس المستفاد، من هذا الحشد الذي سد الافق وترامى، حول ضريحك الذي في التحلق حوله، كانت الفاتحة لله، والعقبى للخلف، حين يكون على كفاء مع السلف.

* * *

لذلك فإن الذكرى الاولى لرحيل الربيع، والربيع لا يرحل إلاّ ليعود، لم تكن للحزن، لم تكن للدمع، لم تكن للتفجع، بل كانت للخشوع وللصّمت.

نعم! كانت الذكرى للصّمت، في لحظته الأكثر جلالاً، والأكثر رهبة، والأكثر وقاراً وإباءً.

وحكمة الصمت، وأنت أدرى يا باسل، تتمجّد بأبنائها، بغير كلام، فالباسل الذي قدّ من معدن نادر، كانت السكينة، حول ضريحه، من معدن نادر، وكانت الجموع، في احتشادها العفوي، تقدم الحقيقة نوراً على نور، لمن يعوزه النور، في أنك أديت الأمانة، وكما تسلمتها من الأب، أعدتها إليه، وبكبرياء الصبر، وإنه، الأب، وضع الأمانة، حيث يجب أن توضع: رحاب الله، وقد فعل ذلك بحكمة المهابة، وحكمة الطاعة، ولاذ بالعلي وبالمنيّ، فتمجد القول بالفعل، وقد عمل، وقال، وقاد، وجمع، ووعي، ورعى، هو الحكيم الذي تنزلت الحكمة على صدره،

وتنزلت الشجاعة، في حدها الاعلى، والاقصى، على قلبه، وفي ساعديه، وتنزل الصمت حتى تحير الصمت نفسه، من خشية، أن يتمرأى في النواظر، فمن كان قادراً أن يسبر عمق هذا الصمت، فليجرؤ على النظر إليه، وليجرؤ على استنطاق صمته، في وقفة الشموخ، ووقفة الرجولة لديه، وليقل لنا، بعد ذلك، عن السر الذي جعل الحديد يُلوى، والفولاذ يسقى، وهو، هذا الكبير فينا، لم تلو شكيمته، ولم تسق عزيمته، الا بما أراد لها وأراد، ولم تهن، أمام الفاجعة قاصمة، دمعته كأنما لا دمع في عينيه، وكأنما في تقبل أذى الموت، تحدى الموت، ببساطة جأشه، وانتصر عليه، وأشهد أني عاجزة، أن أرسم بالكلمة، صورة هذا الصّمت في محياه، وكل ما في وسعي ووسعكم، أن نتملاه هوناً، ثم نغضي، أمام من يغضي، وفي الجوارح نار، نعرفها، نحس بها، نعدى من حرارتها، ولا مساءلة، بعد، ولا دهش، لأن الهول، في هوله، يلوح شفيفاً، فيه تحنان، وتعطاف، وتآزر، وفيه الصيحة البكر، يضمرها، فلا ندري، معها، ما الصياح وما الإضمار، إلى أن يقول، وفي قوله، اختصار لكل قول، كالسيف في التماعه والمضاء، ثم تنداح الرؤى، فإذا الصمت المرين، كان تفكيراً مرئياً، وكان تدبيراً، وبعده يأتي القرار.

* * *

أجل! ذكراك يا باسل ليست للحزن، أو للدمع، أو للتفجّع، أو للحسرة، ما دمت حياً فينا، ومع أن الحزن خليق بأبيك، وخليق بنا، في وقفتنا هذه التي فيها الكثير من المرارات، إلا أن الحزن كان وقفة رئبال، يقول ولا يقول، ونفهم عنه دائماً ما يقول، ففي الواحد والعشرين لعام خلا، أنشب الموت أنيابه، في الاصيل من الفرسان، فكان وجوم وذهول، وتذراف، ودعاء بعد دعاء بعد دعاء، إلا أن الحدث كان قد أصبح منتهياً، والعتيق في الشوط، كبا به المضمار، وزورق العمر الذي تحطم على صخرة الموت، لم يعد ذلك الماخر في عباب الحياة، والموت ليس قبيحاً أو غير قبيح، فهو الوحش القاتل بغير قتال، والموت ليس جميلاً، أو غير جميل، لأن جماله في شهادته، والشهادة نعمى كرم، ونعمى نبل، ونعمى عطاء، وقد اعطى باسلنا، في الهنيهة من سهاده، بين إشراقه والغروب، ما يعطي الفارس الذي يفتح الصفوف في جهاده للنصر، مفاداة وبناء، فكان هو والحياة على كفاء، بذلاً وأخذاً، وكل منهما أخذ حقه، ونصيبه، واستراح، ومن العبث، في يوم منذور للأسى، أن نستعرض الأسى، تاريخاً في الأحزان والملمات، ومن العبث في يوم للتأمل الهادئ، أن نحصي عدد الجراح، على جسم السنين الماضيات، فليرقد الفارس، إذن، بسلام، وهناءة، تحت الرايات المنسوجة، والمبللة بالدموع، فمن نسغه، في الجسارة على الردى، يجري نسغ في شرايينا، ومنه إلى عروق الثرى، هذا الذي ضم، في مطاويه، أقحوان جسد، وريحان آمال كبار كبار، ما خابت من بعده، لأننا في الكبار، حتى في الخيبة، وحتى في الفجيعة مدمّاة، ولا يجوز، لأمة يقودها أسد، أن تهاب، في تحليقها المرتجى، بروق السماء.

* * *



لذلك نأتي ضريح الشهيد، في أثوابنا السّوداء، وفي الايدي باقات زهر، مضمخة بشذى البياض، وفي القلوب وثوق بالله، وبالقائد، وبهذا الشعب الذي طالما ناوشته المآسي، فانتصر على الأساة.

وفي الجوارح دم قان، هو هو، في دورته الخصبة، النابضة أبداً بالرجاء، مادام الذي أنجب فارساً للموت، قد أنجب، أيضا، فارساً، وفوارس للحياة، أما نسر الشجاعة الذي كان، والذي لم يعد كائناً، فهو شبيه بالوميض الناري المذهّب، وقد انطلق، كشهاب، مخترقاً السحب، محلقاً وهو يغرّد، ويضم جناحيه النسريين بقوة، وغدا الآن، تحت سدرة المنتهى، روحاً من الملأ الأعلى، وسنبلة من أرجوان.

★ ★ ★

وإذا كان الحزن ينبت، وسط عرائش الفرح، فإن السعادة، في ذروتها، تحرق نفسها كالنار، وهكذا تنير في حواشي الافق، أفق السائرين على دروب النضال، وهكذا تتلألأ النجوم، في عليائها والمدى، لتهدي هؤلاء السائرين، في حلكة التسيار، والمشعل، من وهجها والقبس، نرفعه أعلى فأعلى، ودائما إلى أمام، إلى أمام، لأن العيون المشوقة للموت، فداء للوطن، هي عيون الرجال الذين يشكلون قافلة الشهداء، والموت ليس رحلة، في منطقة المجهول، لانه التحية الواعية، لما حولها من كائنات، وموت باسلنا كان سفراً تخطى المجهول، وتجاوز الوحشة، والدجنة، وتيه البيداء، متابعاً هدفاً له، وأهدافاً لنا، من نسج العزيمة هي، ومن الممكن، في الواقع والخيال، ومن حقه علينا، أن نفيها حقها، زرقة منها سيفه، وخضرة منها كلماتنا والفداء.

★ ★ ★

لقد وقف أبو باسل مكلوماً، صابراً، مؤمناً، يدفع الأسى، ويدافعه، في أناة واقتدار، ونحن من حوله نشيد، كلم، صور، ابتهال للعزاء، كي يؤاتي العزاء، وتندمل الجراح، وهو، السفير المطلق الصلاحية للشجاعة، يمدنا بالشجاعة، مجداً للوطن كان، ويكون، وسيبقى، ايماناً منه أن الحياة، في نفيها للموت، حياة جديرة بأن تعاش، كفاحاً، منه الزهو، ومنه الاعتداد، وثقة أن رباط الخيل، في مزدلف السبق، رباط فيه تمتحن بطولة الرجال، وأن زمننا هذا، هو الزمن الذي تغدو فيه الحاجة إلى البطولة، مكرمة من المكرمات، وثقة منا أن المكارم، في العزم والارتفاع على الشدائد، بعض خصاله والصفات، شريطة أن نعمل، وأن نعمل، وألا نترك الاعباء في الكبار والصغار من الاعباء، ملقاة على عاتق قائد، مهما يكن حمولاً، فإن من الواجب مشاركته الحمل، في جبه العاديات.

★ ★ ★

ذلك أن الايمان، في منزل التحكيم، لا يستوي والآية الكريمة «اذهب أنت وربك فقاتلا» فالقتال، ههنا، معاناة تمكننا من إنشاء تاريخنا، تأليفاً، منه الفن ومنه التضحيات، وبقدر ما تبعد الغايات في التحقق، يصبح هذا البعيد قريباً، إذا تنكبته منا الاكتاف، وبقدر ما نتدافع، ونتحمم، أمواج النائبات، لابد لها، في الفعل وحده، أن نتناثر، وأن نتضوأ منها، وفيها، الظلمات.

هناك شمس، نحن نراها، ولكننا نرى دونها، سحاب غيم لا تبددها إلا الرياح، نسوقها، قولة مناضل، أمامنا، ونتأبى، أن تسوقنا هي في مهبها والجهات، وعندئذ تتحول الالوان، عند خضرة غاباتنا والروابي، إلى حمرة، منها الدم الذي نزف من جسوم الشهداء.

★ ★ ★

تقول الأسطورة: إن امرأة سألت طفلاً: لماذا هو مالح ماء العيون؟

فأجاب الطفل: لأن الأمهات الثكالى، يبكين كثيراً، في هدأة الليل والأصباح، فيا أم باسل، أيتها الثكلى بين الأمهات، كفى حزناً منه الأسى، ودمعاً منه الملح، حارقاً ومحترقاً في آن، وإذا كان ابنك، ابننا، قد مات، فإنه وديعة عند ربه، وذكرى إلى بقاء في الذكريات، ففي ريّ الأرض، ريّ للعطاش من الثاوين فيها، وفي جنان الخلد رحاب للذين إذا عاهدوا صدقوا، وقد عاهد فقيدنا الغالي ربه على الصدق، فكان صادقاً وصدوقا، إلى أن نفذ فيه سهم القدر، ونحن الفانين، نسأل الله اللطف بقضائه، لا ردّ هذا القضاء الذي لا يُرد، ويا أبا باسل، هذا وقت الوفاء، فانظر فيما حولك، واسأل عن الوفاء والأوفياء، ولقد سألت فأجبت، وبويعت ثانية وثالثة ورابعة ولم تطلب بيعة، لكنها الشيم، وفي شعبك شيمها والغاليات، فتقبل، وأنت تتكئ على صمتك، منا الكلام، وبعضه، في صدقه، عزاء أي عزاء، واسلم قوياً، معافى، مؤمناً، واثقاً، قانتاً في محراب الجهاد، ولك العهد، خبرته، وتخبره، ولك الولاء، واعذرنا، في ذكرى مصابك، إذا لم يكن لدينا سوى الولاء، جهرنا به، ونجهر، ونسأل الله لك فيه المثوبة، على قدر ما أنت جدير بالمثوبات، فانهض، رعاك الرحمن، بنا ومعنا، وامض في قيادة هذه الأمة، إلى أن تتحقق النبليات من الغايات.

بينـالي الاسكندريـة وتحـديات المستقبل

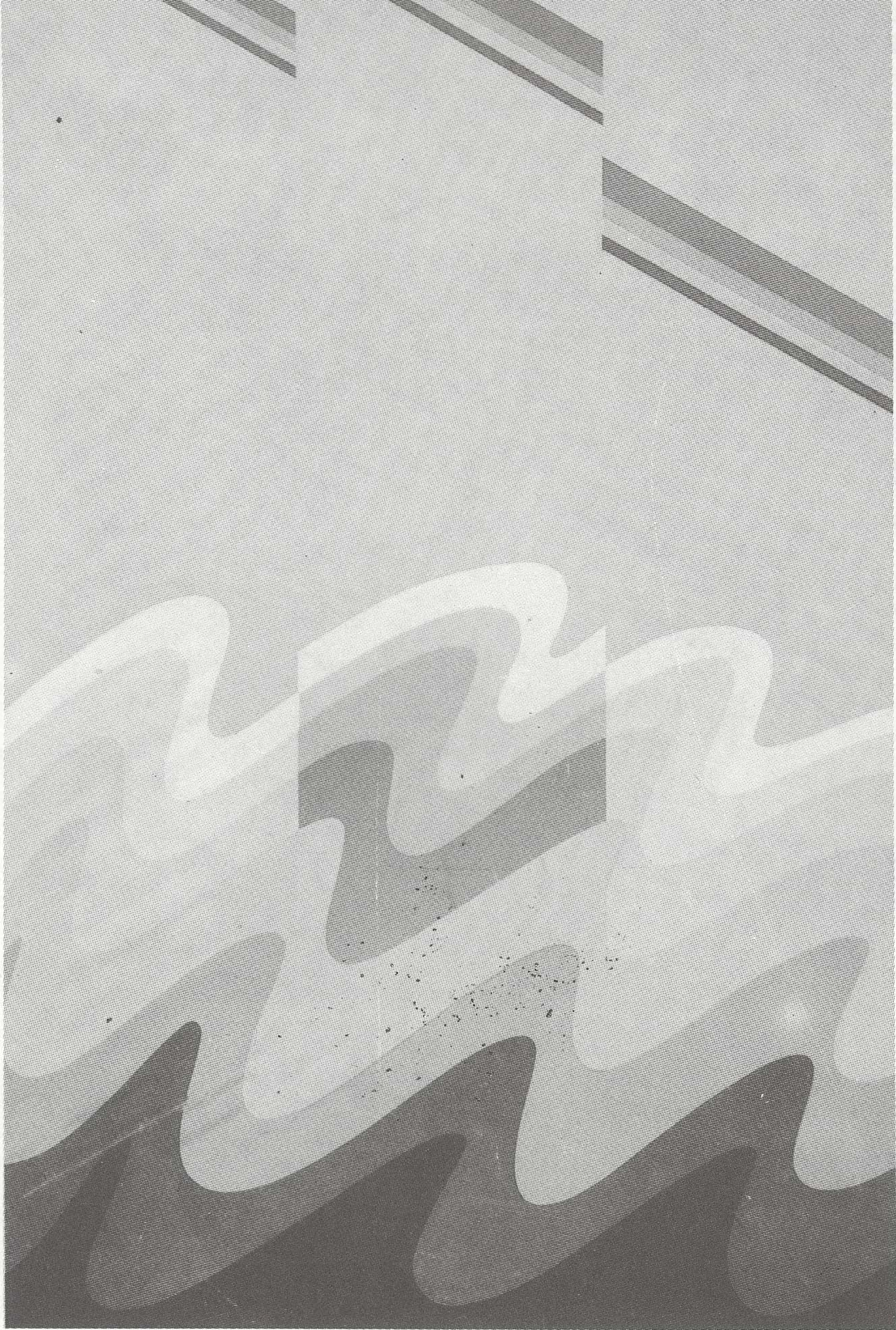
طارق الشريف

يعتبر (بينالي الاسكندرية) واحدا من المعارض التشكيلية الهامة ، التي تقام كل سنتين ، والذي يضم مجموعة من الدول التي تحيط بالبحر الأبيض المتوسط ، وفيه تتنافس الدول في الحصول على الجوائز ، ضمن أجنحة خاصة لكل دولة ، ولقد أصبح هاما لأنه يرصد آخر التجارب الفنية في هذه الدول ، ويعكس المتغيرات على الساحة التشكيلية ، ومنه نستدل على الاتجاهات السائدة الآن ، وماپلوح في الأفق من رياح التغيير ، وكما تعكس المتغيرات ، فانها تقدم رؤية الفنان التشكيلي ، وما اعتدنا رؤيته من فن ، يعكس الواقع والمتغيرات، والقضايا الانسانية الملحة .

وهذا ما عودنا عليه ، منذ تأسيس هذا البينالي عام [١٩٥٤] ، وكان الهدف ، تشجيع التبادل الفني بين الدول المشاركة ، والتعارف بين الفنانين ، وزيادة الخبرات عن طريق الحوار ، ومن الواضح أن من بين الدول التي تطل على هذا البحر ، هناك الدول المتطورة فنيا مثل [فرانسة] و [ايطالية] و [اسبانية] ، وغيرها من الدول ، التي كانت تحرص على عرض آخر ما توصلت اليه من تجارب فنية ، وأبحاث تشكيلية، وكنا نشاهد أعمال فناني (المغرب) و (تونس) و (الجزائر) و (جمهورية مصر العربية) و (لبنان) و (فلسطين) ، وكانت الفرصة متاحة للفنانين العرب في هذه الاقطار كي يلتقوا مع الفنانين الآتين من الشمال ، ويتفاعلون معهم ، ويستفيدون من هذا اللقاء ويكون حافزا لهم على التجديد ، والتواصل الخلاق ، والتعرف على آخر صيحات الفن التشكيلي. وقد يكون نتيجة اللقاء أن يتعرفوا على تجارب فنية جديدة ، أو أن يكون رد الفعل سلبيا ، فيرفضوا مالايتلاءم معهم .

كما يلتقي النقاد ، ويستفيدون من الحوار مع بعضهم البعض ، ولذلك أصبح هذا الملتقى التشكيلي هاما لما نراه فيه من المداخلات النقدية التي عمت فائدتها الجميع .

ويصادف عام (١٩٩٤) الذكرى الأربعين لتأسيس هذا المعرض الهام ، والذي ازداد اهمية مع الزمن ، بالنسبة للدول التي تطل على البحر الأبيض المتوسط وأصبح لقاء السنتين مناسبة هامة ، ترعاها مدينة الاسكندرية ، وتستفيد منها ، فنيا ونقديا ، ويتحاور الناس مع ما يعرض من لوحات وتماثيل وقطع الحفر ، ومع نقاد الفن ، والمشرفين على الأجنحة ، ضمن برنامج من الندوات الفكرية التي ساعدت على فهم اهمية التجارب الفنية الحديثة التي وفدت ، ومعرفة المنطلقات الفكرية التي بنيت عليها.

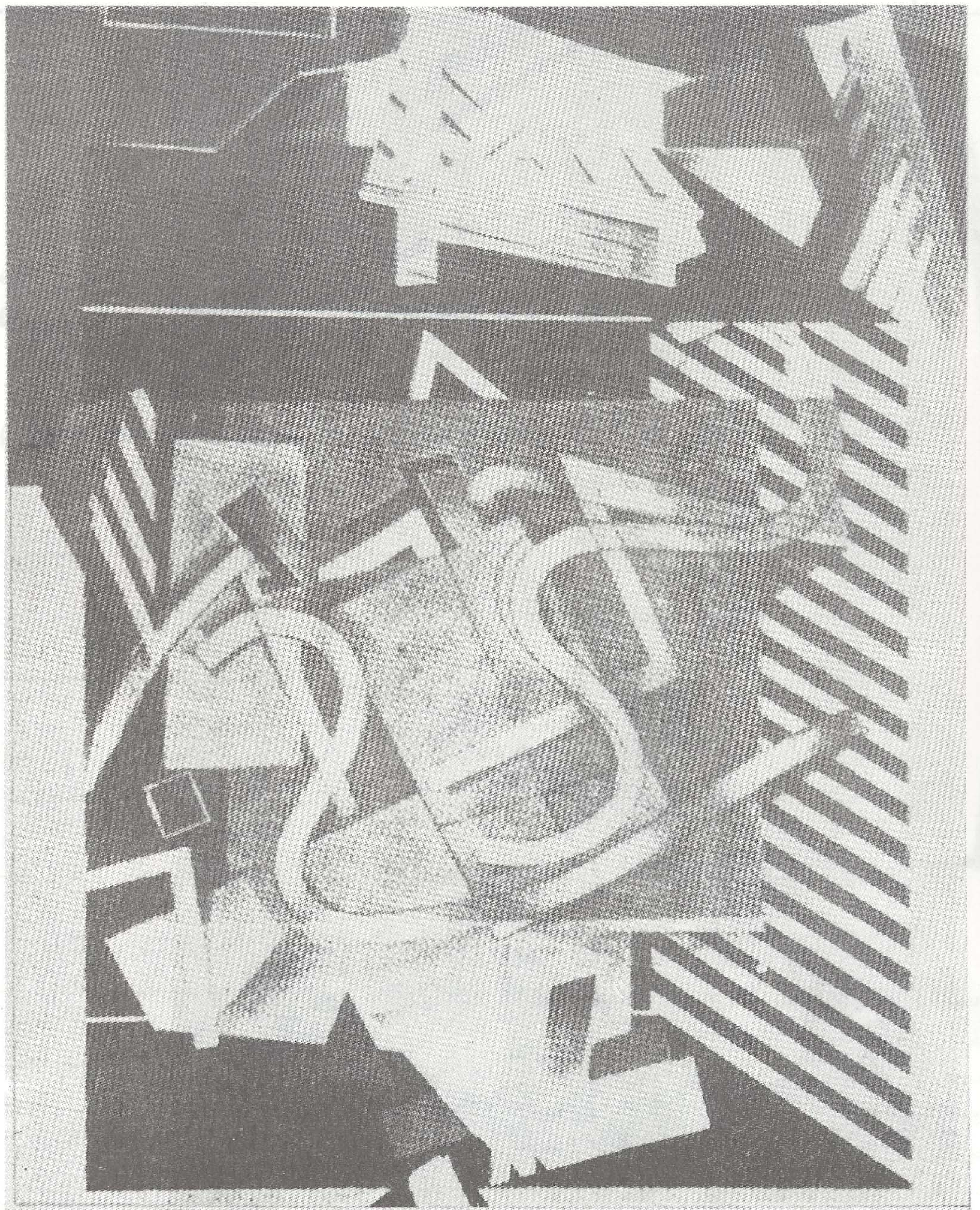


محمد الحليمي - المغرب

وحين ذهبت كي أشاهد [بنيالي الاسكندرية الثامن عشر] الذي أقيم عام (١٩٩٤) ، وفي الذكرى الأربعين لتأسيسه ، خامرني نفس الاحساس الذي كنت أتوقعه وأنا ذاهب الى هناك . وذلك لعدة أسباب يمكن أن ألخصها كما يلي :

إن معرض الاسكندرية يعكس واقع الحركةالفنية التشكيلية المعاصرة ، وما طرأ عليها من متغيرات ، وما تملكه من الثوابت ، ومـا تقدمه من التجارب ، التي تعكس مرحلة هامـة من التطور الفني ، فيهـا القلق والخوف على المصير ، وفيها التجديد الفني ضمن [العالم الجديد] ، الذي ولد الآن ، وبدأ يبدل الكثير من الحقائق التي كانت سائدة على الساحة الفنية العالمية .

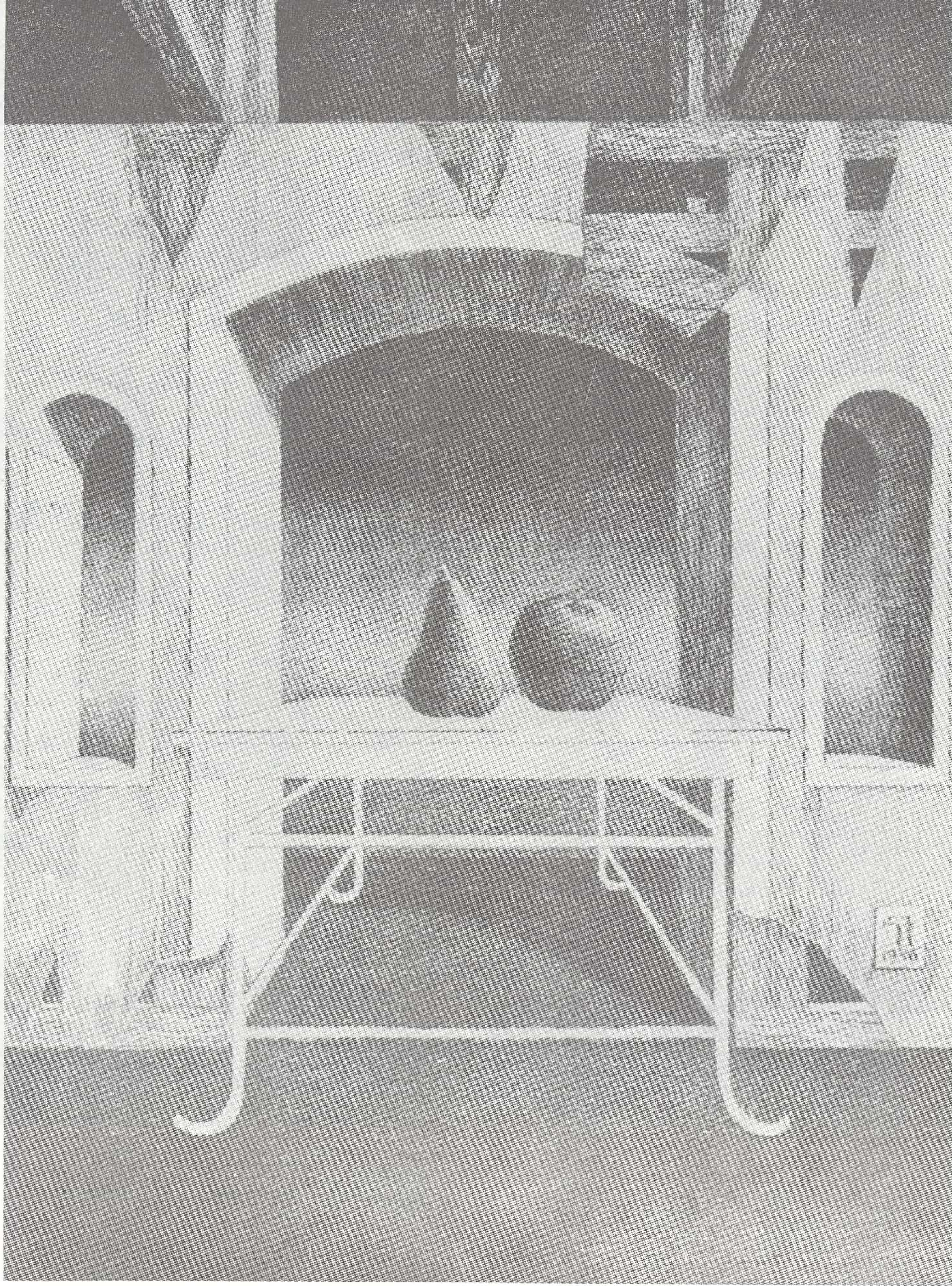
وإن من الواضح أن الفنان التشكيلي ، يحاول أن يبحث عن طرق جديدة ، وتقنيات تتلاءم مع التغييرات ، التي ولدتها التطورات المذهلة في العلوم والتقنيات ، والتي وضعت الفن التشكيلي أمام خيار صعب ، أن يلاحق ما يستجد من هذه التطورات ،



اسماعيل أحمد عبد الله

أو يبتعد عنها ، نحو الاشكال التقليدية من التعبير الفني ، وهل يستطيع الفنان أن يكون معاصرا ، ويستغل ما تقدمه التكنولوجيا ، أو يقف على الحياد ، أو يحاول أن يدمج بين الرؤية الانسانية والاجتماعية ، مع التطور المذهل في التطبيقات العلمية .

وهكذا ، تجلى في المعرض ، هذا كله ، وبرزت التجارب المختلفة التي تحمل القلق على المصير الانساني ، في مرحلة المتغيرات العالمية الشاملة ، التي تريد أن تربط الفن بمفهوم واحد ، وتفسير واحد ، وأن تجعل لغة الفن أكثر حداثة مما كانت وأكثر تشددا مما عرفنا في الماضي ، ولهذا فنحن أمام مرحلة جديدة كليا ، وفيها الحداثة في أكثر صورها تطورا ، والتجديد في وسائل التعبير والموادالمستخدمة ، والتي وصلت الى أكثر الاشكال تطرفا ، فقد قدم الفنانون التشكيليون جملة أعمال فنية ، ابتعدت عن المفاهيم التقليدية للوحة الزيتية أو النحت ، أو الحفر ، وجعلت العمل الفني يتشكل من عدة مواد ، ومختلطا بغيره من الفنون الأخرى ، ويمكن للفنان أن يرسم لوحته بالقلم ، أو يطبعها بالشاشة الحريرية ، وعلى الحجر والمعدن ، أو ينحت تمثاله مباشرة في



انطونيو دي توتيرو - ايطاليا

المواد المختلفة ، والتي جمعها ليشكل عمله ، أو يعيد تشكيلها لتخدم رؤية جديدة كليا ، وهذه المفاهيم والمتغيرات أبعدت الفن عن التقليدي ، أو حتى عن المفاهيم الحديثة ، وجعلت مفهوم الفن يكمن في التمرد على الموجود ، واعادة تأليف مفهوم الفن ليكون متعارضا مع كل ماهو معروف وسائد ؟

وقد توصل الفنانون الى هذا ، إما عن طريق الاستفادة من التطور الذي تشهده العلوم ، والطباعة والكومبيوتر ، واستغلالها لتقديم لغة عصرية تماما ،

أو أن الفنان قد لجأ الى المبدأ الذي يقول بأن الفن هو [تشكيل فراغي] ، وهكذا كان في البداية عند الانسان البدائي ، وهذا التشكيل كان فطريا، يحتاج الانسان الى تجميل الفراغ المحيط به ، وعن طريق المواد الجاهزة، أو المرسومة لفرض جمالي أو سحري أو ديني ، لتجميل المكان أو السكن ، أو العمل ، وحسن تنظيم هذه العناصر ، وبحيث لا يكون المشاهد خارج العمل الفني ، بل يصبح جزءا منه ، وتحيط اللوحة به من كل جانب ، ويقترب هذا المفهوم كثيرا من الديكور المسرحي أو السينمائي ، والديكور قد



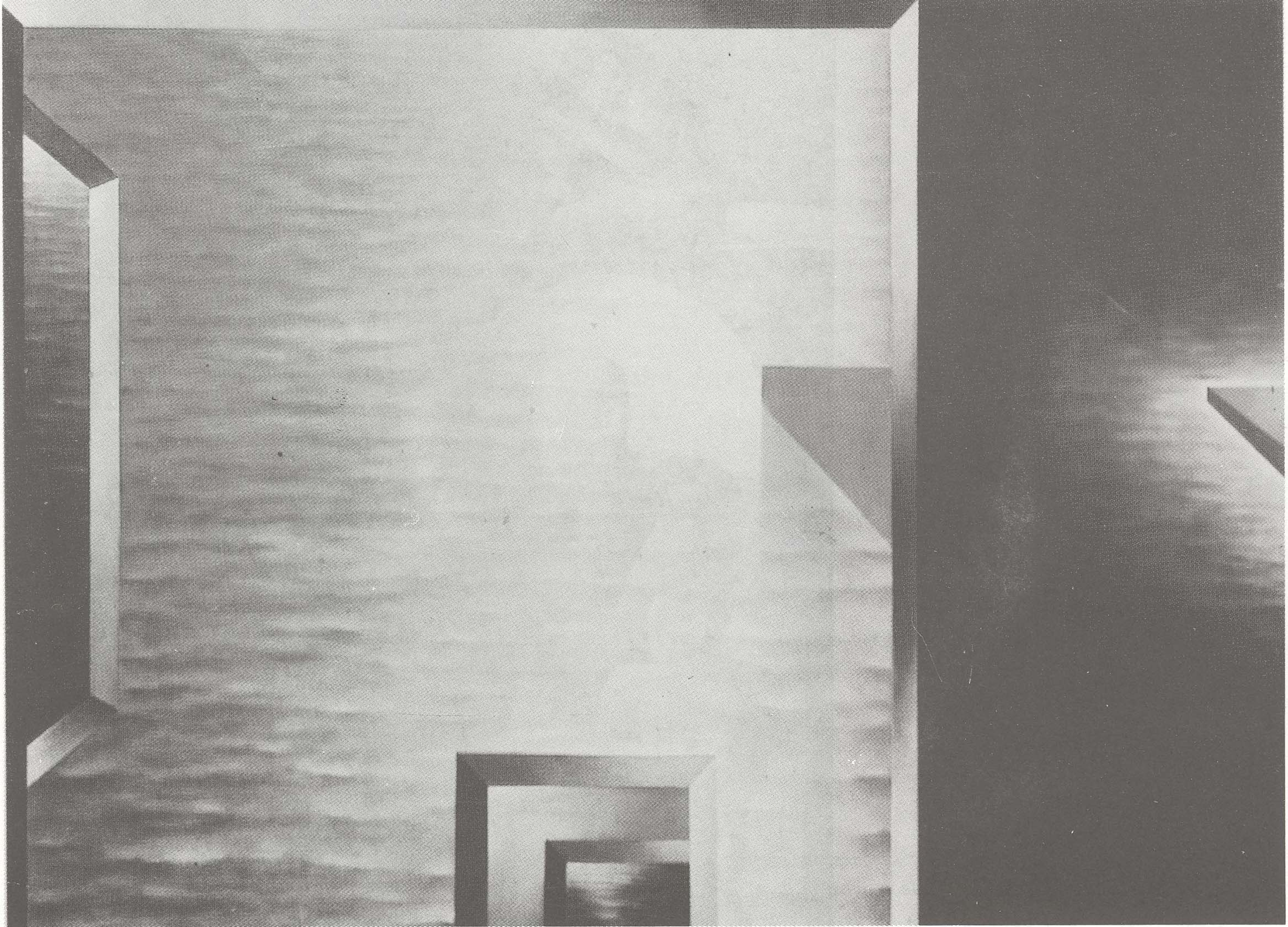
سبيلموس - اليونان

يكون لتزيين المكان أو الفراغ المحيط بالانسان ، وقد يكون الغرض خلق عالم جديد كليا ، وقد يكون الهدف سحريا أو دينيا ، أو اجتماعيا ، أو قد يعود الفنان الى التراث القديم ، يستفيد منه ، لخلق حالة درامية ، والتي يقدمها نص مسرحي .

ويحتاج الفنان الى فراغ معين ، أو غرفة ، يهيء الاشياء التي جمعها ، أو رسمها أو صورها ، ويستعين بالتصوير والرسم والنحت أو التصوير الضوئي ، وتجمع شتى العناصر المجلوبة من عدة أماكن ، لتخدم الهدف الرئيسي للفنان ، ولهذا لا تتمتع هذه الاعمال الفنية ، بصفة (الديمومة) التي سعى الفن اليها دوما

ولهذا فهي تنتهي بعد انتهاء المعرض ، لأنها أعدت خصيصا له ، وهذا العرض التشكيلي سوف يختلف مع اختلاف المكان أو الزمان ، أو الشروط الفنية الأخرى .

كما أن هذه الاعمال الفنية التي تشكل الفراغ ، وتقديم تركيب متنوع المواد ، والغايات ، وغير ذلك من الامور التي قد تكون [بصرية] أو قد تكون (متحركة) أو قد تدخل الموسيقى اليها ، أو الفيديو أو الكومبيوتر ، وغير ذلك من الامور المعاصرة ، ولهذا تحتاج الى خبرات متعددة ، وتحتاج الى ممارسة متعددة الاهداف ، حتى يقوم الفنان بتنفيذ عمله ،

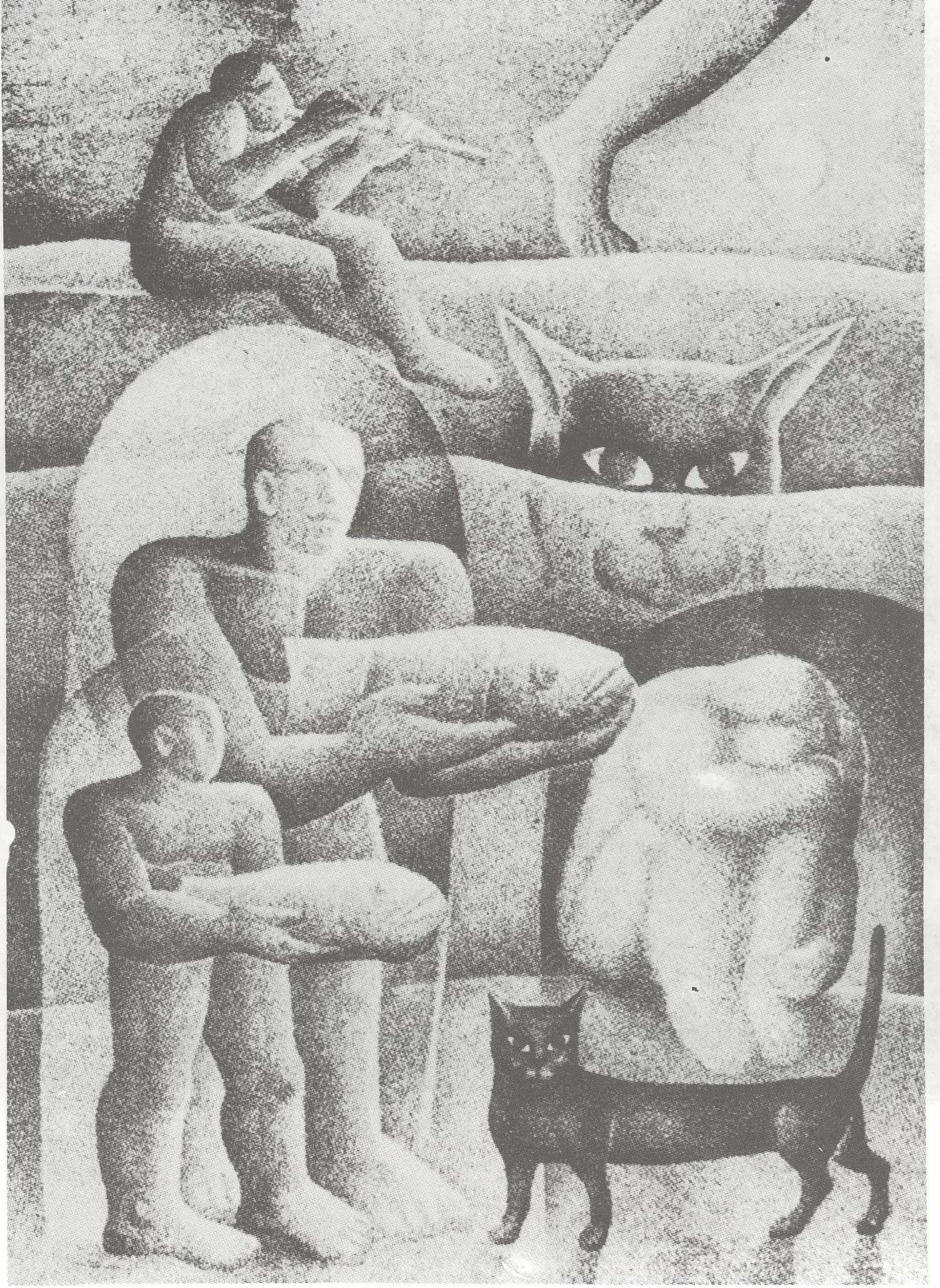


انطونيو روخاس ـ اسبانيا

ويقنع المشاهد بأهمية ما يقوم به وما يسعى اليه من [مضمون] .

ويمكننا ملاحظة أن الاعمال الفنية التي عرضت في هذا البينالي ، والتي شاركت الدول في عرضها ، تحمل العديد من الرؤى المختلفة ، وتتوجه الى أكثر من اتجاه فني ، وتسعى الى الوصول الى الأداء الفني العالي المستوى ، والذي يملك القدرة على الجمع ، والربط ، والتجاوز ، والاستفادة القصوى مما هو متاح من أجل الرؤية العصرية ، والرؤية العصرية لاتقتصر على التشكيل الفني وحده ، بل تمتد لتشمل المواضيع الانسانية المعاصرة ، والصيغ التعبيرية الملائمة لها ، وتقديم الفن الذي يملك الامتداد الجغرافي والتاريخي ، فهناك من يعود الى التراث القديم ، أو الى المواضيع الانسانية ، التي تقدمها الاشكال المولدة التي تأتي كل يوم ، وبلا حدود تضيق أفق التعبير الفني أو تحد منه .

ولهذا السبب تعددت أشكال التعبير الفنية الموجودة في هذا المعرض ، وأصبحنا أمام الرؤية الخاصة التي يقدمها كل فنان ، وما يضيفه الى لوحته أو ما يبدعه من صيغ خاصة ، تضاف الى ما هو موجود ، وهذا التعدد ، أو الكثرة ، التي يقدمها الفنانون لها صلاتها الواضحة بالواقع التشكيلي

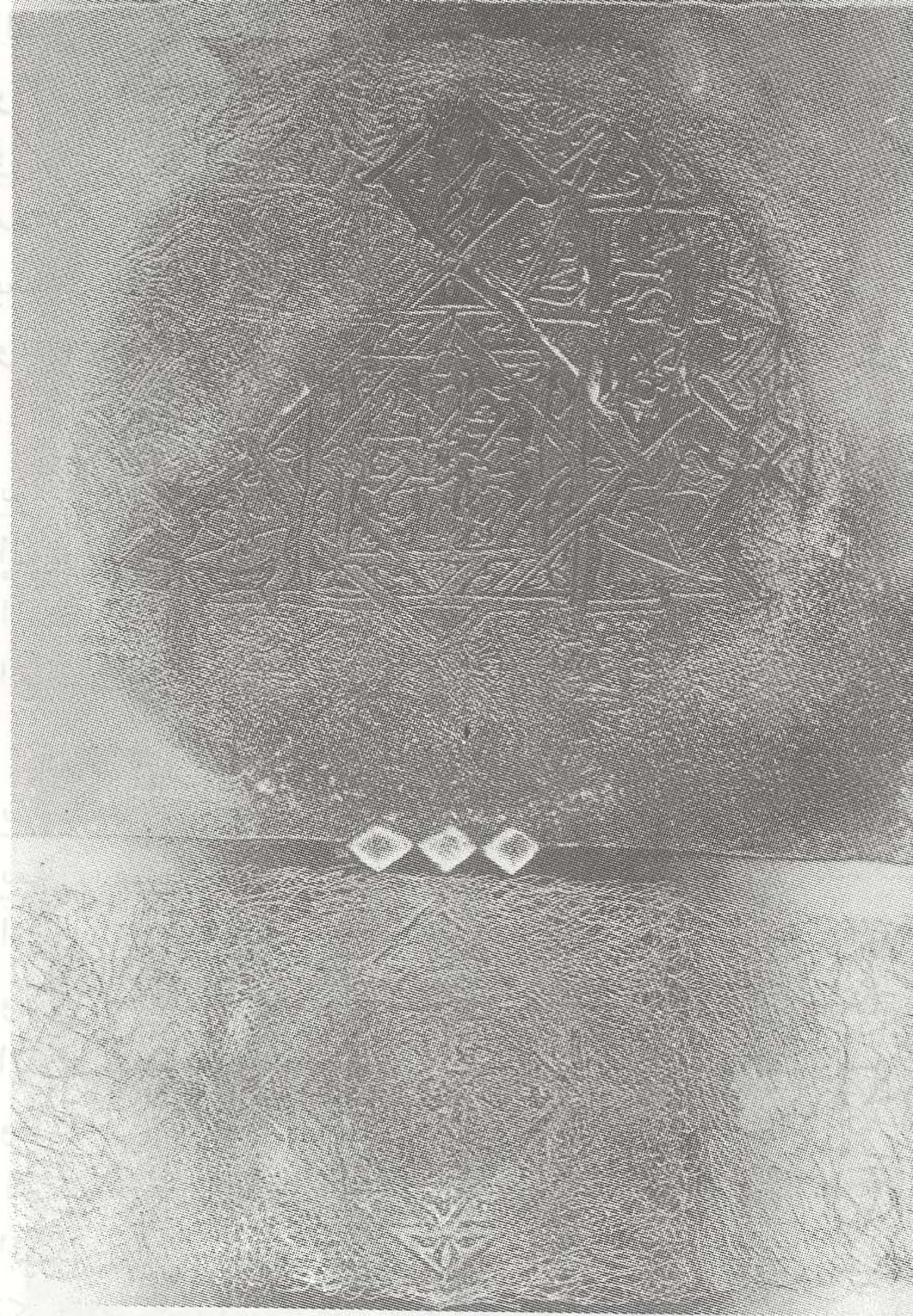


مجدي بدوي

العالمي ، الذي أصبح له صفة [التعددية]، ونستطيع أن نتلمس هذا القلق على المستقبل ، والرغبة في تحليل الواقع الراهن للحركة الفنية ، فيما كتبه الناقد الاسباني ، الذي كان يمثل جناح اسبانية في المعرض :

ـ [كلنا ندرك كيف أنه في الوقت الراهن ، يتربع الواقع اليومي كطفح بركاني ، على سطح مجتمع مفتت تفتتنا ثقافيا وسياسيا ، تتعايش فيه حركات بالغة التباين ، نحن في واقع الامر ، أمام منعطف تاريخي ، يقودنا نحو عمليات من التفتت الجغرافي والثقافي تفتت في المضامين العلمية والفنية ، تقنيات ذات نعرات قومية ، ينبعث من مراكزها صوت شديد التباين والاختلاف ، وأصوات سحيقة كل منها بلغته ومضمونه المختلف عن الآخر ، ويلح كل منها على الاستحواذ على كل الانتباه في ضوء اطروحاته] .

وهذا يدل على أن ثمة أزمة حقيقية فنية ، يعاني الفن التشكيلي من آثارها ، وهذه الأزمة التي نمر بها هي نتيجة للمرحلة القلقة التي يمر بها العالم على المستوى الثقافي والفكري ، وما تولد من واقع العالم الجديد ، الذي أسهم في تحطيم الكثير من المسلمات والكثير من الحقائق التي كانت سائدة لفترة طويلة ، ودون بديل حقيقي ، وقد بدأت عملية المراجعة التي



مجدي إمام

تعني أن على كل فنان أن يبحث عن حل فني جديد لما كان موجوداً ، ويستعين ببعض المفاهيم التي يولدها بجهوده ، وبحثه ، محاولا أن يقول كلمة خاصة ، وان البحث التشكيلي قد يعني الانطلاق من الفراغ الذي خلفته المشاعر بأن ما كان موجوداً في الماضي قد بدأ يتبدل ، أو لم يعد يتلاءم مع المتطلبات المعاصرة للفن التشكيلي ، وقد يعني العودة للبحث عن العناصر الثابتة التي ينطلق الفنانون منها ، سواء كان هذا صيغة فنية تقليدية ، أو كان تراثاً تشكيلياً له صفة الدوام ، وقد يكون متجاوزاً للتجريد الذي عرفه الفن التشكيلي لفترة طويلة ، وفي نفس الوقت البحث عن مفاهيم جديدة ينطلق تختلف عن الواقعية التي سادت لفترة طويلة ، أو حتى للتعبيرية التي عرفناها في الماضي .

وهكذا أصبحنا أمام محاولة للتغير ، تستند على أساسيين رئيسيين ، أحدهما يشد الفنانين الى ما هو حداثة وتطرفاً ، وما يرتبط بالتقدم التكنولوجي ، والثاني يتجه الى التراث القديم الخاص بكل شعب ، محاولا أن يعطي لما هو محلي ، شكلا حديثاً ، وهكذا تمتزج اللغة الحديثة بالاشكال التقليدية ، وتدخل التقنيات المعاصرة بشكل واضح ، ويصبح لها دور أساسي في كثير مما يقدم وهكذا تتباين الحلول المقدمة من الفنانين ، ويفسح المجال امام الابداع الفردي ليأخذ دوره الاساسي .

ونستطيع أن نتحدث عن بعض الفنانين الهامين ، الذين قدموا بعض التجارب الإكثر تطوراً ، والتي ارتكزت على تشكيل الفراغ ، هناك الفن المصري (عصمت داوستاشي) الذي جمع بعض العناصر الشعبية المصرية ، واضاف اليها ما هو مرسوم ، ولكنه عاد الى ما هو موجود حوله من عناصر [الخيمة] مثلا ، وهكذا يحاول أن يوظف هذه العناصر كلها لتقديم مضمون انساني ، وليس مجرد جمع للأشياء لهدف تزييني ، أو لهدف صدم الناس ، أو التجديد للتجديد .

وكذلك فعل الفنان اليوناني [سبيلوس] الذي قدم عملا مركباً ، يتألف من خشب مطلي بالشمع النقي والصنوبر والزعتر ، وخلايا النحل ، ولمساحة عبارة (٣٠) متراً مربعاً ، وطول الجدار (٦) أمتار .

وكذلك فعل يوناني آخر ، هو [مانو ساكيس] ، الذي نراه يلجأ الى الفن البيزنطي ، ويقدم فخاريات لها الطابع التقليدي ، وقد وضعت وفق لوحة كبيرة ،

وتشكل عملا فنياً واحداً ، وهناك الجانب التاريخي الذي يبرز بوضوح ، وقد استخدم الصور الضوئية ، والسيوف القديمة والتي أعيد تنظيمها ، والتي تبحث في آثار اليونان القديمة والاكتشافات التي تربط ما هو معاصر بما عريق وقديم ، وهناك التوظيف الجديد ، بعيداً عن المفاهيم التقليدية للتصوير والنحت والحفر ، وتقديم رؤية لها جذورها .

وهذا يعني أن الفنانون الذين قدموا ما هو جديد ، يرتبط بالمستحدث من الأشكال الفنية ، وقد أضافوا إليها ما هو خاص بهم ، وما استخلصوه من رؤيتهم الفنية التشكيلية ، وما وجدوه قابلا للحياة ، ويمكن أن يساعدهم على التعبير عن رؤيتهم .

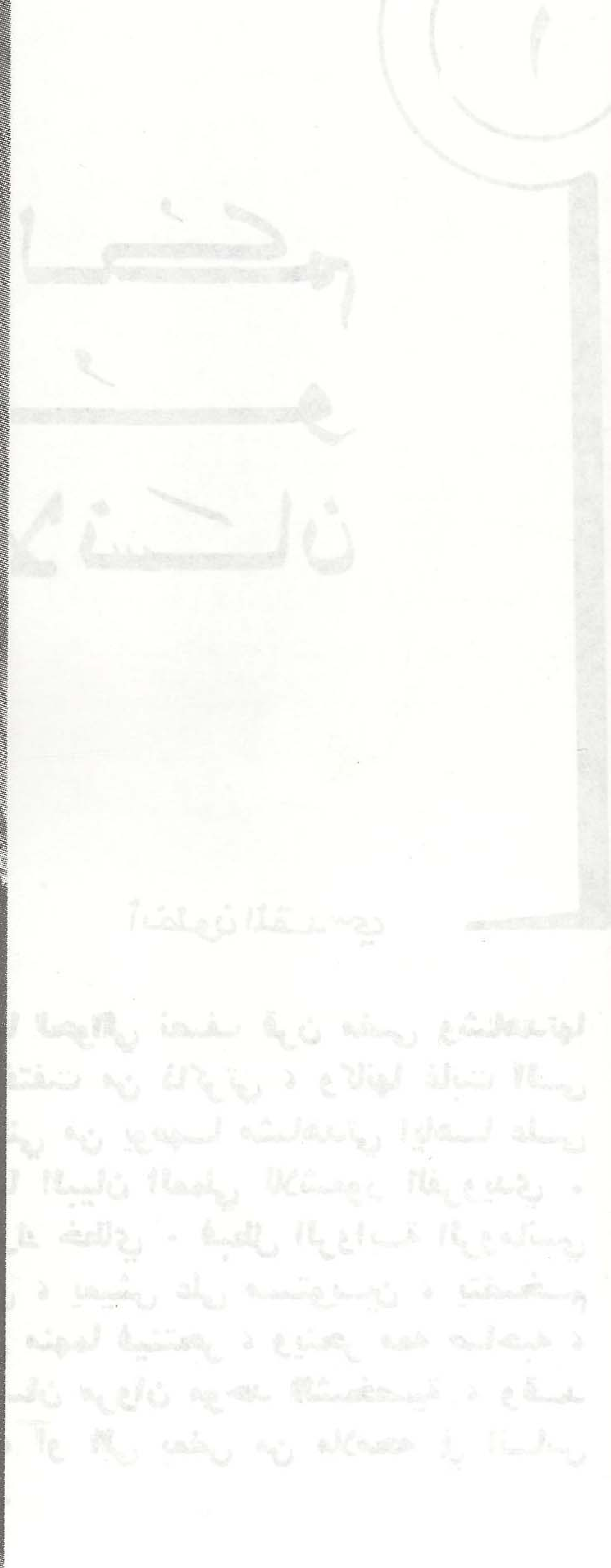
وهذا يتفق مع المفهوم المعروف ، وهو أن الفنان يستفيد مما يراه من التجديد ، ويتفهمه ، ويحاول أن يعطي صياغة جديدة ، وينطبق هذا على الفنانين الآخرين الأوربيين ، الذين قدموا الرؤية الحديثة ، ولكن بصياغة خاصة جداً ، حتى من استخدام الكومبيوتر أو الفيديو ؟ فهو يقدم رؤية شخصية ، ويحاول أن يستفيد من التقنيات حتى يقدمها ، لكن الواضح أن الفن التشكيلي يعيش مرحلة كبيرة من التحول في المفاهيم الفنية ، وهذه المرحلة تتطلب أن نكون على حذر ، وذلك كي لانساق وراء التجديد للتجديد ، فقط ، وأن نكون قادرين على فهم المرحلة ، وما تتطلبه من بناء فن تشكيلي له سماته المعاصرة ، دون أن نقطع الجذور مع القيم الانسانية للفن ، ومع التراث الذي قد يكون مساعداً لنا على حماية أنفسنا من التبدلات التي لا تفيدنا ، والا نقع في فخ المجاراة للمستحدث دون وعي ، وفي نفس الوقت علينا أن لا نبقى نصيغ اللوحات التي أصبحت تقليدية ومكررة المعاني والمضامين ، وان التجديد ضروري ضرورة مطلقة ، وخصوصاً في عصر أصبح الفن التشكيلي من أهم الوسائل التعبيرية التي نتنافس فيه مع غيرنا ، وأن محلية المواضيع ، أو قوميتها ، لا تتناقض مع الحداثة ، ولا من آخر مراحل التحديث الذي نراه .

وإن الأمر البديهي ، الآن ، هو أن المعارض العالمية تتجه الى البحث عن ما هو جديد ، وما يمكن توليده من الأشكال الفنية ، والتعبير عن المضامين الانسانية الجديدة ، وهذا الامر أصبح واضحاً في كل البيناليات العالمية الكبيرة وخصوصاً [البندقية] و [سان باولو] وغيرهما ، فالفن يتجه الى تقديم الاشكال الاكثر حداثة باستخدام التقنيات الحديثة والكومبيوتر ، والفيديو ، وغير ذلك مما متوفر في المجتمعات الصناعية المتطورة ، وهذه الأشكال الأكثر حداثة ، هي التي تغزو الساحة الفنية العالمية ، ولسوف تتولد المفاهيم الجديدة المرتبطة بها ، ولسوف تسير الحركات الفنية الآن نحو البحث المقدم ، الطليعي ، خارج نطاق اللوحة التقليدي ، والتمثال المعروف ، ولسوف تتولد جماليات جديدة ، وتبديلات في كل المفاهيم ، واذا اضفنا الى ذلك وجود جهات تسعى الى جعل الفن تحت سيطرتها ، وذلك عن طريق ما يصرف على هذه المعارض ، وما يقدم للفنانين من مال ، وشراء نتاج فني ، وتمويل البحوث .

ولكن ، المشكلة هي كيف نستطيع أن نجاري هذا كله ، ونثبت امكانات فنانينا التشكيليين العرب وقدرتهم على الابداع الفني ، في عصر جديد من التحولات التي شملت كل المفاهيم ، وبدلت كل ما نتعلمه في الكليات والمعاهد ، وكل ماعرفناه من جماليات ، وتجارب فنية .

وإن التحولات التي نشهدها الآن ، والتي تستغل وجود نظام واحد عالمي ، يحاول أن يفرض وجوده على العالم ، ويحاول أن يربط الفن بمفهوم الشكل للشكل ، والتجديد للتجديد ، وهذا يفرض علينا مسؤوليات كبيرة لأن البيناليات التي كانت تنظمها الدول الاشتراكية كانت تدعو الى مفاهيم مختلفة ، وإن التبدل قد شملها ، أو أنها توقفت ، وأن المجال الآن مفتوح في وجه سيطرة شكل واحد من الفن ؟ وان السيطرة السياسية قد تعني سيطرة فنية ، وتشكيلا موحدا ، لكن الواضح أن النتائج التي بدأنا نلمسها سارت باتجاه جديد ، وهو العودة الى [التراث القومي] ، والى التراث الشعبي ، والى غير ذلك من الاشكال الفنية ، التي لها الطابع المحلي ، أكثر مما لها طابعها العالمي ، وحتى التجديد فيما نراه فقد أخذ هذا المنحى ، ولم يتجه الفن التشكيلي الى الخضوع للسيطرة العالمية ، رغم وجود المحاولات لتحقيق ذلك ، وهذا نراه واضحا في الساحة الفنية العالمية .

ان الصراع بين الاتجاهات الجديدة المولدة الآن ، قد جعل الفن لا يتحدد ضمن تيارين أساسيين فنيين، واقعي أو مجرد ، أو فن له غاية انسانية ويوظف لخدمة الانسان ، وبين فن له غاية في ذاته ، فن لايطرح اية قضية ، وهكذا ورث الفن العالمي المعاصر ، الرغبة في التجديد لكن هذا التجديد لم يعد يرتبط بمفهوم واحد، بل أخذ عدة اتجاهات وتوزع على العديد من الأقنية والبحوث التشكيلية ، ولهذا رأينا مرحلة التفتت ، ومرحلة المراجعة ، ومحاولة العودة الى كل التقنيات والأشكال الفنية ، مهما كانت ، من أجل الوصول الى فن جديد ، يتجاوز الماضي ، مضيفا بعدا جديدا وهو أن [العمل الفني لا يمكن أن تكون له صيغة موحدة شاملة ، وليس له شكل واحد ، بل تشترك فيه كل



هريستاتيس بوليدورو - قبرص

الشعوب ، تضيف اليه،وتجدد استنادا الى رؤيتها].

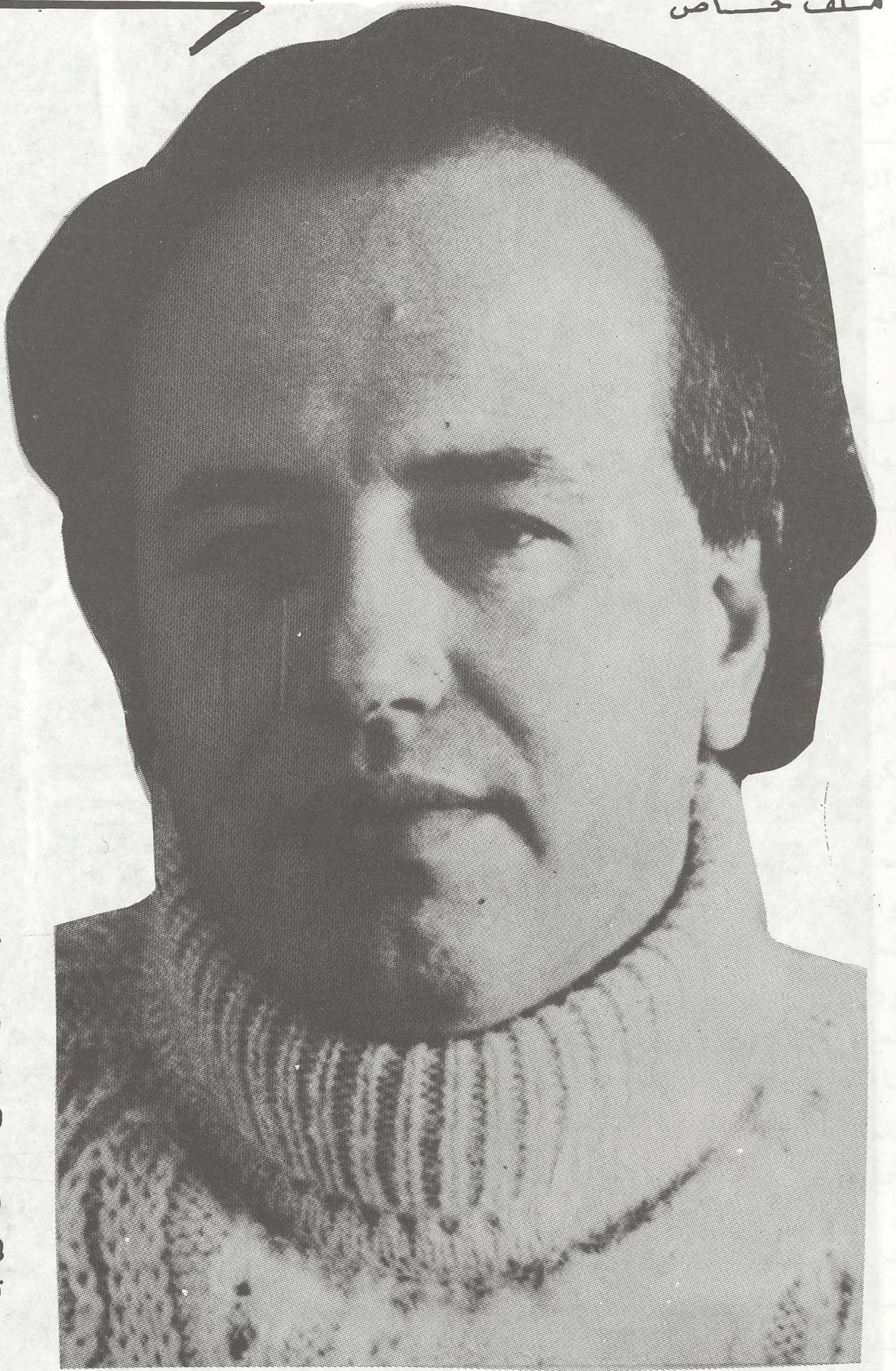
وهذا لا يعني أن المحاولات لا تبذل الآن ليكون الفن موحدا ، وله شكله ، وله قواعدقبوله المسبقة ، التي وضعها نقاد الفن ، وسماسرة التجارة الدوليين، ولهذا فان الموقف يتطلب من الفنانين التشكيليين العرب ، وغيرهم من الفنانين من الدول النامية ، أن يكونوا على حذر ، وذلك لأن ثمة تحديات جديدة تواجههم ، وان الفن الجديد الذي يولد الآن ، يجب أن يملك القدرة على التعبير عن الانسان ومشكلاته ، ويكون مبدعا بأشكاله بلا حدود ، ويملك التراث العريق الذي يحمي الفنان ، وأن في هذا التراث ، ما يستطيع أن يبقى ، ويكون الشكل الجديد ، وفي نفس الوقت ، اخذ من الفن العالمي بمدارسه وتجاربه كل ما يفيد ، دون الوقوف عند تيار بعينه ، وعلينا أن نكون كذلك ، الآن ، كما كنا في الماضي ، نأخذ ونستفيد من التطور العالمي بدون خوف ، أو حذر شريطة أن نعرف كيف نوظف هذا كله ، ونجعله انسانيا لأبعد الحدود .

1

ذلكُم هُو الانسَان

أنطون المقدسي

رواية ، قراتها الحوالي نصف قرن مضى وشاهدتها فيلما ، ثم اختفت من ذاكرتي ، وكانها غابت الى الابد ؟ أقنعتني من يومها مشاهدتي اياها على الشاشة بانها البيان العملي للاشعور الفرويدي . وسرعان ما أدرك خطأي . فبطل الرواية الرومانسي المترف والماجن ، يعيش على مستويين ، يتضخم الفاسق الخفي منهما فينتحر ، وينحر معه صاحبه ، في حين ان انسان مروان موحد الشخصية ، وقد تتعرف اليه ، او الى بعض من ملامحه في اناس من حولك(١) .



مروان قصاب باشي

وما تكاد تطأ قدماي الصالة ، اياها ، بعد يومين ، حتى تحضر الى ذاكرتي ــ ايضا عفويا وقبل كل كلام ــ صور [أفلاطون] وانسان القرآن الكريم ، خلق يوم خلق [على أحسن تقويم] ، وتجري الامور وكأنه رد لتوه الى [أرذل العمر]. وايضا مرة أخرى أرى الفور اني أخطأت المرمى، فكل منا تناديه باستمرار الحقيقة ــ حقيقته القائمة فيه ــ ولكن تستثيره في الوقت ذاته ، أهواؤه وتنسيه ما يجب أن يكون عليه .

قال : عندما تدخل محراب الفن ، دع فلسفاتك على الباب ، فالفنان التشكيلي ، شأنه شأن الشاعر والموسيقي والمسرحي ... شأن الفيلسوف ذاته ،

في البحث عن الانسان

اهي صورة دوريان غراي ؟ قلت للوهلة الاولى وانا اشاهد في صالة (اتاسي) للفنون التشكيلية ، ولاول مرة لوحات [لمروان قصاب باشي] ، تقول وجها واحدا باشكال على درجة من التنوع ، من التشويه ، والتلوين (مع أن الألوان محدودة عددا)، ومن التعبير ، ما يذهلك ويقنعك بأن الانسان متصدد في وجوده . وأتساءل الآن : أهو هذا التشويه المتعمد للوجه ، الذي اعاد إلي على فجاة صور

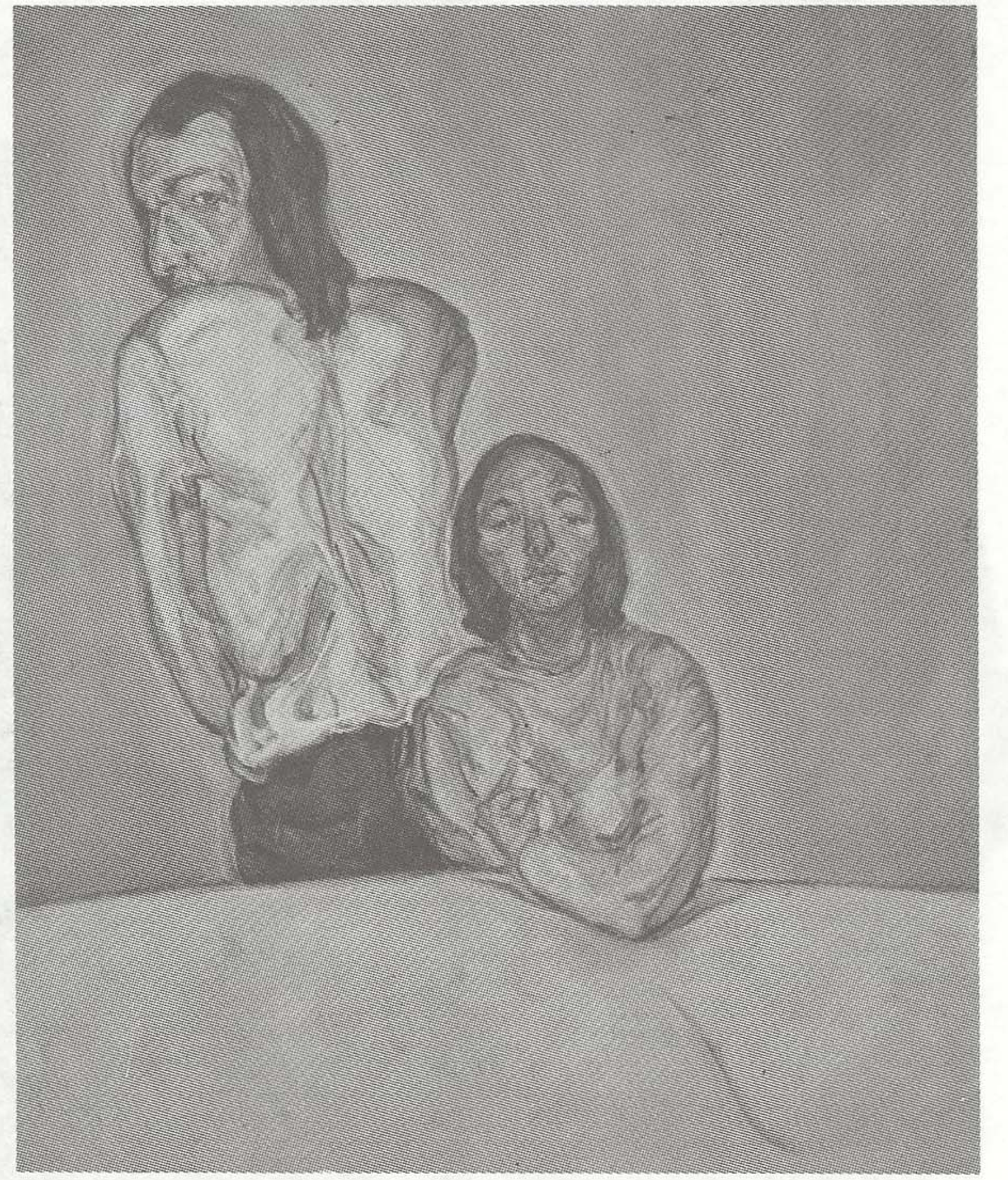


كادونش - زيتي

يعلق محفوظاته ، ينساها ، عندما يكوّن عالمه — عالماً — يريده فريدا في جنسه ، هو وحده يمنحه هويته ، ويرسم له ايقاع وجوده عندما يوقعه .

قلت : أوتظن ان (أفلاطون) ضاع بين صوره الذهنية و (أوسكار وايلد) بين أحاسيسه الخيالية . فكلاهما غريب عن الواقع الذي نعيشه معهما ، رغم المسافة الزمنية التي تفصلنا عنهما ؟ ان أبعد الناس عن الواقع هم الواقعيون ، والحسيون هم اهل الاحاسيس الخام والاغلظ . أنا قارىء ، وكل قارىء يضع في مكان ما من النص الذي يقرأ أو بمحاذاته ، احداثيات مايزال يبدلها ، أو يبدل مواقعها ، حتى يعثر على قرابة ما بينه وبين النص . الا أن رؤوس (مروان) الكبيرة منها، والمحدودة حجما، تبدو وكأن كلاً منها مكتف بذاته ، عالمه فسحة صماء ، يحتلها كلها وحده ، لكأن قبلها وبعدها العدم ، فما سبيلي اليها ؟ ذلكم هو سؤالي .

— متاهة هي للنظرة الاولى لوحات (مروان) قال ، لكأنها غابة كثيفة من الاشجار والاشياء والالوان القاتمة، فراغاتها ذاتها ، حيث وجدت وحين تتسع، تبدو وكأنها لا تسمح للنور بأن يلج اليها ، ولكأن اللون



رجل وامرأة – زيتي

الابيض حين يسود هو أيضا جاف بمعنى ما قاتم ، والاحمر متى وجد هو دم متجمد تخشاه العين فتباعد بينها وبينه .

وقد يخيل لك أحيانا بأن اللوحة خريطة من الصوان ، فيها شقوق واخاديد ، وتلال وسهول لا تدري أين وكيف تبدأ ، الا أن كل من يزور المعرض بدون أية فكرة مسبقة ، لابد وأن يقع بصره على فم او ما يشبهه . وها هي أشياء اللوحة تتجمع حول الفم ، وتشكل وجها متطاولا ، هو وجه انسان بوسعك تحديد جنسه وعمره ، فقد يكون على مشارف الستين ، هذا اذا كان له ثمة عمر ما .

قلت : اهو الفنان يشركنا بهذا في تكوين لوحته ؟ أم يقول لنا ان للوحة اكثر من مستوى ، وان الوجود انتقال مستمر من الفوضى الى النظام ، ومن السديم الى الشكل ، من العدم الى الوجود وايضا من الوجود الى العدم ؟ .

قال : ربما هذا كله دفعة واحدة .

قلت : وما الهدف ؟ ام ان التبادل المستمر في وجودنا وفي الوجود بين الحياة والموت ، حركة جزافية كانتقال [سيزيف] وصخرته من أسفل الجبل الى أعلاه ، تحكمه ضرورة تعيد الصخرة الى أسفل ، فعلى سيزيف أن يعيد رفعها ، وهكذا الى مالانهاية له ، فالوجود لا غاية له بذاته ولا معنى خارجه ، يهديه او يشده إليه ، كما يرى العديد من بعض فلاسفة الحداثة وأدبائها ؟

قال : ... ويراه الناقد الألماني [يورن ميكارت] عندما يرى أن ثمة مناخاً حقيقياً ، يسود وجوه (مروان) هو أشبه شيء بمناخ مسرح (صموئيل بيكت) و (ادوارد ألبي) ، وأنها بحث عن الهوية ، كما في مسرحية « غاسبار » ل بيتر هاندكه(٢) .

قلت : ربما ، فالناقد متمكن من فن أنا دوماً مبتديء فيه – اعترفت في مناسبات عدة – وهو يعرف أعمال مروان وغيره من أكابر التشكيليين ، وأنا كنت – وسأبقى الى ما شاء الله – في بداية البدايات من طريق لا تنتهي . ومع ذلك أنا قاريء ، ومن حقي أن أقول ما قرأت ؛ إن وجوه (مروان) كما أراها أمامي ، أقرب الى انسان (هيدغر) الأول – (هيدغر) الزمان والوجود – منها الى [غودوت] وبقية أبطال مسرحية [بيكت] .

قال : [ولكن الانسان عند (هيدغر) وعند (مروان) كالانسان عند بيكت وبقية العبثيين متروك وشأنه ، مرشوق ، مشلوح ، كما يقول هيدغر (هكذا بدون سبب) ، مجانا ، في عالم محدود ، حيادي هو فسحة وجوده الوحيدة لا قبلها ولا بعدها ، لاينتظر أية مساعدة أو أي عون من أية جهة خارجه ، أرضية أو علوية .

قلت : أهو هذا وحسب عند كل من الفيلسوف والفنان التشكيلي ؟ ان إنسان [بيكت] يعيش لحظة ينكفىء عليها ، يجترها ، فكلامه رد فعل انعكاسي ، يأخذ أحيانا شكل هذيان . في حين أن هيدغر الاول والثاني يجعل من الانسان [راعي الوجود] ، كما يقول ، يسهر بانتظار تجليه ، يوم يتجلى ، فعليه أن يخلص لشرطه الانساني ، بدون تزوير أو نفاق كي يتمكن يوما أن يعيد للوجود قدرته على التحدث الينا ، لكأن الفلسفة أصيلة فينا نحن البشر وبعد من أبعاد وجودنا . فجوهر الانسان هو [الهم] Sorge الذي يربط البشر بعضهم بالبعض الاخر .

وانسان (مروان) هو أيضا مهموم ، ليس الوجود همه بدون شك . فلهمه ، لوجوده المهموم جملة أوجه : أولها التعب الى حد الانسحاق ، فهو يبدو أحيانا وكأنه يحمل على ظهره ثقل قرون من الكد والضنى ، يعجز عن زحزحتها .



إمرأة - زيتي

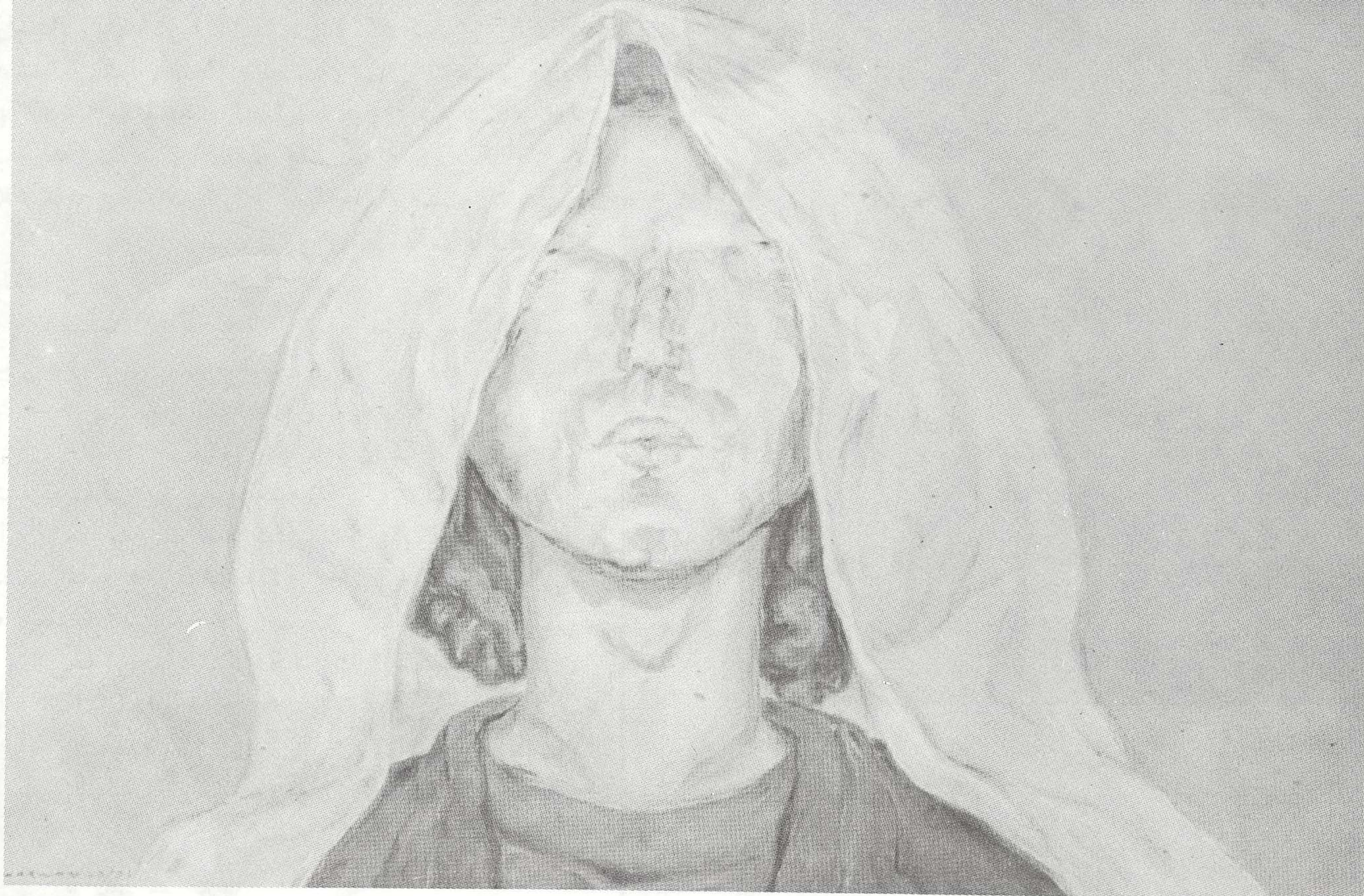
ومن ثم فهو موجود ، فسحة وجوده بالنسبة اليه هي عالمه ولاشيء آخر ، كما سبق وقلت ، معزول عزلته هي عزلة الانسان الذي تكونه اليوم الآله المسفسطة . الا انه ليس كما يقول [هربرت مركوزة] [وحيد البعد أو وحيد المستوى](٢) .

مجموعة متناقضات - وهذا ثالثا - فهو ممطوط من أسفل الى أعلى ، ولكن لا تدري أهو متوتر أم مسترخ ، قد يكون هذا وذاك ؛ الفم وما حوله متهدل أحيانا ، في حين أن الأنف ، وما فوقه قد يكون كالوتر المشدود . ليس قويا ، ولكنه ليس ضعيفا ، ليس فرحا . أهو إذن حزين ؟ كلا ، قد تستشف عنده بعض الحنان ، مرة واحدة خيل إلي أنه يبتسم ، كئيب على العموم ، لكأن موجة من الأسى تخترقه عندما يتراخى، فالكآبة بعد من أبعاد شخصيته .

والصمت أيضا ،

والجدية ، غالبا ما هو متجهم .

أهو مكبوت ؟ مخزونه رصيد من الانفعال كبير ، بدون شك ، يظهر واضحا على تقاطيعه في شكل عقد وانتفاخات ، عندما يكون لونه قاتما ، وأيضا في قسوته وانطوائيته ؛ أهو في حديث منفرد مع ذاته ؟ ربما. ربما انه يجتر تعبه وصمته . اعنده شيء ما يقوله لنا ؟ لست متأكدا من ذلك ، صاحبه بالعكس منه ، انه



وجه فتاة - زيتي

غني بالأحاسيس والانفعالات بالصور والايقاعات والرؤى يترجمها الى لسان اللون والشكل ويوزعها على الموجودات التي يستنبط . فوجوهه هي أجوبته عن تساؤلاتنا ، وقد يتبدل الوجه الواحد بتبدل العضو الذي يشدد عليه الفنان ، فيخيل اليك أحيانا أن العضو المحوري عنده هو الفم ، ولكن ها هو الأنف كعمود أسود قاتم يفرض ذاته عليك .

وربما أحيانا العين التي تتبدل مواقعها ، تبقى أحيانا مفتوحة قوية . ولكن ما قولك عندما يقدم لنا الفنان الوجه وهو يتفكك ويتلاشى وكأنه سيعود عما قريب الى الأشياء التي ركب منها ؟

الحق أن التعبير هو في الوجه كل الوجه ، الا أنك لا تستطيع أن ترى هذا الوجه ، الا في وقت من أوقات النهار ، وضمن حدود النور الذي يسلطونه عليك أو تسلطه أنت بمنظورك ، وقد يتبدل الوجه بتبدل مزاجك ، أو بتبدل الفكرة المسبقة التي تكونها عنه ؛ فلا يمكنك أن تقف من معرض أو من لوحة لـ مروان محايدا .

ولهذه الوجوه كلها وكل منها هوية ، فحين ترى أحدها ، حتى في نسخة غير دقيقة ، تقول بدون تردد: هذا وجه من وجوه (مروان) ، وإذا عرفت أنه يصنع الوجه ـ اياه ـ منذ حوالي عشرين عاما وأكثر ، كما أكد لي صديق زاره في مرسمه في (برلين) وتأكدت من ذلك بمراجعة الكاتولوجات الأربعة الموجودة أمامي(٤) ، تذهل لقدرة هذا الفنان الخارقة على التفاعل مع الموجودات ، أناسا وأشياءا ، والتقاط الوجه الانساني في تعبيراته اللا متناهية ، صورا ومعاني ، وادائها بتعابير لونية حقا مبينة .

براعة فنية ، ترفها يبلغ حد اللهو بالألوان والاشكال: فهو رهان على البراعة ؟

علام لم يعد الانسان على أحسن تقويم؟

أجل ربع قرن ونيف : من محاولات تفكيك الانسان وإعادة تركيبه مرت بثلاث مراحل : الانسان المشوه (١٩٦٦ – ١٩٧٠) الانسان الدمية (١٩٧٠ – ١٩٨٠) واخيراً تجميع أكبر عدد ممكن من استحالات الانسان ، وأحاسيسه ، أو وساوسه في وجه (من الثمانينات الى ايامنا)(٥) .

قلت : علامَ تبدلت صورة الانسان في القرن العشرين، وما تزال تتبدل ؟ أية عملية سحرية، أفقدت الانسان الصورة (الاصل) التي كان فيها معناه وحقيقته ، فلم يعد (على احسن تكوين) ؟ انه حائر مشتت بين حدين اقصصيين . الصورة الأولى التي تتباعد هاربة واللاصورة ، وهي والعدم الكامن فينا شيء واحد . فالاداة التعبيرية ، أكانت لون ام اللسان ام النغم مرتبكة أمام واقع انساني صار يوماً اشكالياً وما يزال . أهي الآلة المسفسطة والمؤتمتة تحل محله ، وتعيد تركيبه لتجعله على صورتها ومثالها ؟ ام هي الجماهير المغفلة ، تهيمن في هذا العصر على الساحة الاجتماعية – السياسية ، يقابلها زعيم ، عليها ان تجد فيه أملها ، وحقيقتها ومعناها . فالفرد أمام احد طريقتين : اما أن يتخلى عن صورته وهويته ليتلاشى في الكل ، واما أن يعيش على هامش الجماعة ، فصورته أيضاً منقوصة ومبتورة . أهو علم النفس التحليلي ، وقد وجد ليقول هذه الصورة ، عودنا الا نرى الانسان بذاته بل في عقده وانحرافاته . فالفن التشكيلي، وقد برهن من الاصل عن قدرته على التقاط ارهاصات المستقبل ، أخذ من بداية هذا القرن ، يغير الانسان بوسائل شتى : منها الاستعاضة عنه بأشكال ، هي احياناً نفي لكل شكل او بأحرف وبارقام ، وربما بمساحة بيضاء أو مساحة مشوشة اللون ، وقد يفضل بعضهم حجبه وراء قناع هو كاريكاتور يبرز التواءاته الداخلية . وقد يتقمص الانسان مع مرور الزمان قناعه فيصيران شيئاً واحداً .

قلت أيضاً وأنا أستعيد في خيالي صور لوحات صالة اتاسي ، والمناخ الذي تكونه للمشاهد ، وأستعيد في الوقت ذاته ، قضايا لقاء – نقاش علني جرى يوماً في الصالة ذاتها : من المؤكد أن مرواناً احتفظ في لا شعوره بصور شبابه في سورية وهي على العموم مجمع أساطير وأعراف ، خرافات ورؤى ، ثم دمجها ، هي وكل ما علمه ويعلمه الغرب حيث درس ودرّس ، يعيش وينتج منذ ثلاثين عاماً ، في كل واحد موحد هو عالمه الخاص . ثم استخدم ليؤدي هذا الكل مناهج التعبير الغربي الأحداث باللون والخط والشكل ؛ والأداة التعبيرية هي العامل الحاسم في كل عمل فني أو أدبي أو فكري . عبثاً بحثت وأبحث في لوحات معرض أتاسي وفي الصور المنسوخة ، وقد تأملتها في الكاتولوجات الاربعة التي أملك ، عن (الشرقي) و (العربي) و (الاقليمي) التي يشير اليها أغلب الذين كتبوا من مروان من المراجع التي أملك – وكلهم يؤكدون ولكنهم يقفون عند حدود التوكيد : ولوحة الحداثة مجال لتأويلات لا تنتهي .

وأتساءل : أهم متخصصون وانا دخيل : فلهم قدرة على الرؤية لا أملك؟ أم أنهم يعرفون لوحات أجهل؟ ام أن شأنهم شأن الذين حاورتهم في معرض اتاسي ، أصروا على أن (التراثي) هو السمة المميزة ، لا للوحات (غياث أخرس) التي كنا بصددها اذ ذاك ، بل لاغلب لوحات الفنانين التشكيليين السوريين ، وربما العرب – وكلها تشكل انجازاً قومياً معاصراً كبيراً وفي حين دافعت عن قضية تناقض ما يؤكدون ، وهي أن الفن التشكيلي العربي تقدم في القرن العشرين بسرعة مذهلة ، لأنه استخدم لغة عالمية لا انتماء لها تاريخياً أو وطنياً ، مكنته عن تجاوز عقبات غالباً ماتعجز لغة الكلام عن تجاوزها. اذ أن اللون والشكل والخط وسائل حيادية . أما الكلمة فمجمع لتراكمات دلالية تراثية كثيرة. أما ما يسمونه (التراثي) فهو المحلي ، والاقليمي مادة اللوحة لا حقيقتها(٦) .

عبثاً سألت رؤوس (مروان) عن هويتها القومية ، أو عن الملامح التي تمكنني من مقاربة هذه الهوية ؛ انها لا تجيب . عنيدة هي في انطوائها ، كل منها على ذاته ومحصنة في وجه كل أخذ وعطاء حتى لأكاد أقول أن الصنمية هي سمتها المميزة ؛ فعليك أنت اذن ، أن تحاول الولوج بوسائلك الخاصة الى عالمها ، وليس هذا الامر بالسهل !

قال : أوليس هذا شأن الانسان كل انسان ؟ فالمحلل النفسي المؤهل يلزمه سنتان وأكثر من المعالجة المنهجية كي يتعرف – ليجعل مريضه يتعرف – الى الواقع أو الوقائع التي هي بالاصل انحرافات ؟ .

قلت : إن الانسان حريص بطبعه على أشيائه الخاصة بدون شك ، ولكنه يعيش في العالم الخارجي ، **يتفاعل مع أشيائه ، ويتعامل مع اناسه ، أخذاً وعطاء . أما انسان مروان ف (الهم) الذي تملكه بكليته ، حتى ليكاد يفجره من الداخل – ويبدو من العديد من اللوحات ، وكأنه جعله نتفاً ، بعثرها هنا وهناك – يجعله يحصر كل جهده ، وانتباهه في تماسكه الذاتي غير آبه بأي شيء آخر .**

قال : الا ترى أن هذا الانسان الذي شددت في كلامك على عقده وانحرافاته ، هو واحد من النماذج الكثيرة التي يلهمها بشكل أو بآخر انسان التحليل النفسي للفنان والأديب ، وأحيانا الموسيقى] ؟ قلت :



وجه - زيتي .

ربما ، فصورة الانسان التي يضعها هذا العلم ، بعد قرن ونيف من البحث المنهجي والمعالجة المتأنية للامراض غنية بالافكار ، والايماءات والتلوينات ، وعلى درجة من الاحاطة بحيث ملأت سماء القرن العشرين وأرضه . فكل من يكتب أو يصور ، أو يدرس لا بد وأن يؤدي ضريبته اليه. الا أني ما أزال أرى أن «التقويم الأحسن» هو الاصل . فنحن لا نعرف الانحراف الا بالقياس الى معيار قائم في كياننا من الاصل ، وهذا المعيار هو الذي اعتقد (أفلاطون) أنه كشف عنه في نظرية الصور. والحق إن الذي أنزل (أفلاطون) من السماء الى الارض ، ليس (نيتشه) بالدرجة الاولى بل (فرويد) ، فاللاشعور الفرويدي ، هو الارض التي على الانسان أن ينبت فيها ؛ الا أن الانسان هو شيء آخر غير الارض هذه . ففيه فائض عن ذاته يجعله دوماً غير راض عما هو عليه يتطلع الى انموذج للانسان موجود ـ مفقود .

قال : ان أغلب الذين قرأنا دراساتهم عن (مروان) أو المقطوعات الشعرية التي قدموها له يشدودن على البعد اللامرئي في لوحاته ؟.

قلت : ما اللامرئي ؟ أهو اللاشعور ؟ أو يمكن رد لوحات مروان ـ ما رايت منها على الأقل الى هذا البعد؟ أسئلة واسعة ، محاولة الاجابة عنها تبعدني كثيراً عن موضوعي ، ربما أن (مرواناً) كغيره من التشكيليين والكتاب ، الذين تأثروا عن قصد بـ (فرويد) والفرويدية ، ومنهم (بيكيت) و (يونيسكو) و (بيتر

هاندكه) وغيرهم ... نقلوا الباطن الى الظاهر ، أو اللاواعي الى الواعي . ومزجوا بين الاثنين في تأليف محكم ، كثيراً ما يقنعنا بأنهما واحد ، وربما أن هذا المزيج هو الذي جعلنا ننسى ـ أو جعل الحداثة تنسينا ـ أن الانسان بالاصل غير ذلك .

القول بالمناسبة ان (الفرويدية) هي مرض العصر ودواؤه ؟

على الارجح الواحد من أمراضه الرئيسية . أما الدواء فكل يراه من زاوية نظره ، وعلى أية حال ، فان دواء العصر ليس في العصر .

الانسان المهموم

ان اكثر ما يستوقفنا في معرض (مروان) هو ثلاثة ، رؤوس عملاقة (واحدة منها مائي زيتي على ورق ٥٧×٧٧ ـ ١٩٩١) يبدو لك للوهلة الاولى ، وكانه كتلة صخرية واحدة قاتمة الألوان ، صدعها زلزال،جعل منها . كتلا صوانية ، بينها دروب متعرجة هي أشبه شيء بمتاهة غائمة الحدود ، يخترقها من أعلى الى أسفل عمود هو بين موجوداتها الأكثر قتامة ، وتكشف على فجأة ، وانت تجول بناظرك فيها عشوائياً انفتاحة كانها فم ، وها هي اشياء اللوحة تتجمع حول الفم لتشكل وجهاً انسانياً ، العامود انفه ، والكتل الصخرية عضلاته، والشقوق بينها تبرز بقية أعضائه. العضلات متراخية الى اسفل كأنها منهكة ولكن الراس بمجموعه مشدود الى اعلى .

قلت : أهي عقد هذا الانسان ومكبوتاته أرهقته وعجز عن ملاشاتها في كيانه فتجمدت على سطح الوجه هنا متهدلة وهناك ممطوطة كالوتر ؟.

راس واحد ـ ومتعدد ، قلت وأنا أحاول من موقعي الاحاطة بالمعرض ، هذا الراس يتأرجح بين حدين أقصيين : إما أن يشف فتظهر تشوهاته واضحة على الخصوص في لوحات الحفر [منها مثلا مائي على حفر ٥٢ × ٤٢ ـ ١٩٩٣] . واما أن تتبعثر أجزاؤه فيصير أشبه شيء بـ [غابة ـ متاهة] (مائي على ورق ٧٠ × ١٠٣ ـ ١٩٩٢) ، أو لطخات رماها على الورق طفل يلهو بالوانه (مائي على الورق ٧٧ × ٥٧ ـ ١٩٩٣) ومع ذلك فالوجه ـ الغابة حاضر أمامك وقد صار مألوفا لديك .

ليست العملقة في الحجم ، وانما في الوجه يغطي للنظرة الاولى فسحتك الشعورية كلها . يتملكك تلك ؛ فأنت منه في أحد موقفين : إما أن ترفضه ، وتولي الادبار . وإما أن بلا شك فيه لدقائق ، أو تثوب الى رشدك ، فها هي الاسئلة تتوالى عليك ، وتحار في أمر الاجابة عنها : أهو هذا الوجه ... حزين كئيب ؟ ليس فرحا بدون شك ؟ أهو مهشم محطم ؟ ولكنه ليس ضعيفا ؟ أهو مسرح لتعارضات وتوترات داخلية ؟ أهو محاصر محطم ؟ انه متجهم . يخشى شيئا ما ، يخاف من مجهول يهدده ، فينكفيء على ذاته(٧) ، حفاظا على وجوده المهدد باستمرار ، ولكنه مايزال ، ورغم الشناعات التي أصابته متماسك القسمات ، قويا بمعنى ما . فبوسعك أن تحدد له جنسا وعمرا كما سبق وقلت .

مأساوي بدون شك ومهموم .

وجوه ... وجوه ... وجوه :

كرست صالة أتاسي مباشرة بعد (مروان قصاب باشي) معرضا لـ (نذير اسماعيل) . لوحاته . جلها من الوجوه صغيرة او متوسطة الحجم .

قلت : عندما شاعت بعيد الحرب العالمية الثانية في الفلسفات والآداب الغربية ، نظريات الحوار والتجاوب او التبادل بين الشعورات ـ وهي المقابل لفلسفات العبث واللامعقول،التي نشأت ، وانتشرت في الوقت ذاته ، لكأنها الترياق لهذا الداء ـ اهو اللقاء صار صعبا بين الناس الى حد الامتناع أحيانا ؟ على الغالب . فالفكر المسؤول لا يطرح الا النظريات التي يوحي له بها واقع راهن أو مرتقب . وربما أن هذا الامتناع هو الجانب الاكثر اشكالية بين اشكاليات عصرنا . كما رايت يومها . بالمقابل أن انتقال النظريات الغربية هذه الينا . جزافيا وبشكل مبتور واحيانا مشوه ، فيه الكثير من الافتعال ، أوحى به الكسب الصحفي والرغبة في الربح السهل والحس القبلي الذي كان ما يزال هو الهيمن على روابطنا الاجتماعية .

أما اليوم فتضخم المدينة ، وانتشار السوق الاستهلاكية ، احيانا في الأرياف ، واشتراك المراة المتسارع في الحياة العامة ، بالاضافة الى الاعلام الجماهيري يضع بين يديك آخر تقليعات الموضة . وأحدث نماذج العلاقة شاب ـ صبية ، كل هذا وعوامل أخرى صارت تشعر الشاب . على الخصوص عندما ينتسب الى الجامعة ، ويعيش الى جانب زميلات يلقاهن في الكافتيريا والمطعم والحديقة او في أسواق المدينة وملاهيها ، وربما في السينما ، انه ، كأهل الكهف استفاقوا يوما فوجدوا انفسهم في عالم غير عالمهم الاول ـ وقد ينفيه يستبعده ـ ولكنه يشعر أيضا بعد أشهر انه محيط يعاني من ضياع عميق . ربما لأن أعراف القبيلة وأوامرها ونواهيها التي اعتقد انه خلفها في الكهف ، ماتزال تلاحقه ، وتجبره على ان يتقيد بها ، وربما لأن وضعه الاجتماعي ـ المادي والنفسي ، لا يمكنه من أن يعيش حياة زملاء وزميلات

أجرا منه ، وأحيانا أوفر ثراء ، فثمة العزلة وضعف التواصل مع الآخر ، قد يبلغ حد القطيعة .

وايضا فان الحروب الاهلية التي هي في أصلها صراعات قبلية ، ما أن تهدأ في هذا القطر حتى تلتهب في ذاك ، هي وأخبار الثورات والانقلابات الكثيرة في العالم ، الى جانب المناوشات على الحدود ، سرعان ما تنقلب حربا حقيقية تنشر الدمار ، فثمة التشرد والاعتداء على الاموال والاعراض .

فالأحداث المأساوية المستمرة هذه تكون مناخا نفسيا واجتماعيا مشحونا بالخوف والتوتر والقلق والشعور الحاد كأنك دوما مهدد في وجودك .

قال : أتقصد أن أعمال الفنان أو الأديب هي انعكاس لهذا الوضع ، صداه أو رد فعل عليه ؟.

قلت : لا هذا ولا ذاك ، فالفنان كالشاعر والمفكر ؛ تتكون لديه صورة غائمة عن الوضع الذي هو فيه فيستوضحها عندما ينقلها على الورق ، فمادتها من الواقع ، أما حقيقتها فليست في الواقع ، ولا عند صاحبها بل في ذاتها .

إن العمل الفني أو الادبي ، عالم مستقل له بنيانه ، مفاصله ، أحداثه ... ومعناه ، العمل الاصيل هو الواقع والشاعر أو الفنان ... وشيء آخر .

قلت : يكوّن الواقع المأساوي لدى بعض الفنانين والكتاب وحولهم جوا من الذعر والتوتر ، وها هو هذا الشاب يهرب الى الوراء ـ الماضي وذاك الى الامام (الاسطورة والطوباوية) ، وثالث يراوح مكانه .

قلت : صحيح الا أن نذيرا ولا مروانا ليسا من هذا النوع . فكلاهما آثر المواجهة : هذا من موقع غربي ، وذاك من موقع عربي . وبالفعل فان وجه مروان يشير الى انسان موحد الشخصية رغم تعدد نماذجه غير المحدد ، مستقر لكأنه مصفح ضد غزو العالم الخارجي ، صابر على مضض على بصماته ، صمم أن يتعايش معها تعايش الانسان مع مرضه المزمن .

وجه (نذير) هو أيضا موحد الشخصية . لا يستطيع المرء أن يخرج من جلده . الا انه مذعور ، ردود فعله على الذعر جعلت منه وجوها ، كل منها يرفض آفته على طريقته ، وهو يعرف أنه عاجز عن التخلص منها .

ويتلاعب الفنان بعضلات الوجه وأجهزته ، قد يشوهها ، ليعبر عن عمق هذا الرفض وشدته ، فالعينان المطموستان تقيمان حاجزا كثيف السواد بين الوجه وواقعه الخارجي ، أو الداخلي ؛ والفم المكشر يقول القرف والاشمئزاز ؛ والفم المنخور المهترىء هو الغثيان وقد بلغ حده الاقصى ؛ والذقن الممطوطة الى الاسفل هي الصبر على المكروه ؛ والوجه الممسوح غياب الانسان عن العالم ؛ والأنف القائم كالوتر في أغلب الوجوه ، التصلب والتشنج ، يبلغ حدا يبدو معه الانف وكأنه شد الوجه كله اليه وحجبه أو صار وحده كلية الوجه .

قالت معترضة صبية ، كانت برفقتنا في زيارة المعرض : يبدو لي أن الفنان ، وضع على وجوهه ، كل منها ، حجابا يغطي على الغالب الراس والشعر والعينين ، وأحيانا الوجه كله ، مرة يبقي فتحة للفم وأخرى يحذفها فتطمس معالم الوجه ، لا يخدعنك التنوع في الحجب ، وألوانها ، ففي سهوب أواسط آسيا وجبالها ووديانها ، أمم كثيرة وقبائل أكثر ، لكل منها حجابه ، وكلها الوانه كالحة مزركشة كما في لوحات نذير اسماعيل .

قلت : أهو الرأس هنا راس امرأة ؟.

ترددت وأضافت : ولم لا نضع حجابا على رأس الرجل ؟.

الواقع أن الرأس هنا حائر ، ربما لأنه عندما يتلبس البؤس الانسان في سن متقدمة تتلاشى الفوارق بين الرجل والمرأة ، حتى لتكاد تزول .

قلت : ولم لا يكون هذا الوجه قناع مستعار يحجب عن الانسان واقعه البائس ؟ وكما سبق وقلت فقد يتقمص الانسان حجابه أو قناعه فيصيران شيئا واحدا . وقد يزيل التشبيه هو واللون الباهت الفرق بين الوجه ـ الشيء والشيء العادي . ففي لوحتين متوسطتي الحجم بنايات كثيرة رسمت عن بعد فهي متداخلة يصعب عليك التمييز بينها ، واحدة منها تتساءل وأنت تحدق فيها أهي بنايات أم رؤوس وضعت على شكل بنايات . وعلى أية حال فان هاتين اللوحتين ، وثلاث لوحات أخرى ، زهور وطبيعة صامتة وحدها فقط حيث تعود الى المشاهد بهجة الحياة] .

ـ وما تبقى ، قال ؟

ـ وجوه ، وجوه ، وجوه .

ـ رؤوس ، رؤوس ، رؤوس .

ـ على العموم صغيرة الحجم تحيط بك من كل الجهات ، لكأنك تعيش يوم الحشر والنشر وقد خرج الناس من أجداثهم ينتظرون قرار المصير الأخير ؛ رؤوس ووجوه تلاحقك عندما تغادر الصالة ، تبقى في خيالك ، فعندما تذكرها يقشعر بدنك ، العدد الأكبر منها ، كل وجه في لوحة ، واعداد اخرى حشرت على عجل في لوحات متوسطة الحجم ، بالأحرى رصفت الى

وجه - مائي .

جانب بعضها ، او فوق بعضها في أعمدة متلاصقة ، واحيانا متداخلة ، كانها ارتجلت لهذا الغرض . تعد في واحدة منها ما يقارب العشرة وجوه وفي اكبرها يصل العد الى عشرين ، وتقف لا تدري ما اذا كان الشكل وجها او كتلة لونية ، رؤوس يجهل كل منها الراس المجاور له ، ومع ذلك فاللوحة تؤلف كلا ، محوره في كل مكان وفي اللامكان .

وقد يلقى عرضا في لوحة صغيرة ، وجه وجها آخر ، فكل منهما يجهل الآخر ، وقد يلقى الوجه ذاته كما في مرآة فلا يتعرف الى صورته .

طريقان هما بالنتيجة واحد :

مروان كالانسان الغربي ، يعرف طريقه ، يسلكها بلا تردد ، وعندما يسيطر عليها ، يتلاعب بها ، يكيفها وفق هواه وذوقه المرهف ، يجعل منها ومن شخوصه لعبة فنية ، دمية يلهو بها ، ويطلب منا أن نلهو معه ، اذ نفككها ونعيد تركيبها ، فالفن للفن ، او الفن الآلهية كما يقول (أناتول فرانس) من شأن المترفين ، ترفهم قد يبلغ حد البطر .

نذير ؟ يبحث ، شأننا كلنا ، يقحمنا في طريق علينا أن نختارها ، نتمثلها ، نعيشها ، نحبها ، فهي طريق الحضارة الحديثة ، لن نقتصر على اجتيازها وحسب ، بل من مهامنا الاساسية ، أن نبدع فيها ، وعليها ، ومن أجلها ؛ هذه الطريق كلها مفاجآت وعثرات ، فما أن تجدها حتى تفلت منك . فوجوه (نذير) كل منها تجربة ينهيها ثم يضعها جانبا



وجه - حفر

لينتقل الى غيرها ؛ وقد يخطر بباله أن يرى ـ ويرينا ـ ، وجهين أو أكثر في وقت واحد ؛ وها هو يحشر عددا منها في لوحة واحدة : اثنتين ، عشرة ، عشرين ... كما قلت للتو .

وجوه (مروان) هي أيضا ، كل منها تجربة ، مَعْلَمٌ ، طريق لا تنتهي ، الا أن كلا منها مكتفية بذاتها ، كل منها عالم متكامل .

قال : وجه مروان جدي الى حد الارهاق ، لكأنه بلع النكبة التي شوهت خلقته ولكنه لم يهضمها ، على ما يبدو ؛ غصّ بها ، وقفت في حلقه ، ويخشى أن تخنقه ؛ ومع ذلك فهو يتماسك ، يصر على التماسك ، يمعن في الانكفاء على عالمه الباطني ، كي لا تصدر عنه بادرة تنم عن حقيقته ، ليس التعبير ، ليس التواصل من شأنه .

قلت : لفن (مروان) جوانب أخرى ، لا تقل قيمة دلاليه عن هذا الجانب . ففي جديته بعد ساخر ، وفي فنه بعد تقني ، والبعدان هذان يحيل كل منهما الى الآخر . فعندما يقحم في فسحة الوجه الابيض

أو الاصفر ، ثقوباً كبيرة وصغيرة ، ومعها أحياناً مساحات فارغة يكشف الوجه ويعريه » إنه لعبة فنية ، مجموعة أشياء ضمّ بعضها الى البعض الآخر على شكل وجه انسان ، أو ما يشبه الانسان ، وقد يحذف الانف مرة كله وأخرى نصفه ليزيد من تشوه الوجه ومن تجهمه ؛ وعندما بالعكس يطلى الأنف والشفة السفلى بأحمر برتقالي ، وحولهما مساحة بيضاء يرشق عليها لطخات حمراء (قلم رصاص × مائي على ورق ٤٦ × ٥٨ – ١٩٨٩) يشدد في الانسان على بدائيته وحيوانيته ، ويجعلك تلمس اليد تقنيته الفنية العالية المستوى؛ فبوسعه أن يصوّر عددا غير محدود من الوجوه – والأجساد – بوسائل محدودة الوانا وأشياء ومساحات .

ذلكم انسان الغرب : يرجح في عمله وحياته اليوم الصناعي على الطبيعي ، والمصنوع على العفوي .

قال : أو يكون قد فقد عفويته ؟

قلت : أبداً ، فقدرته على الابداع ما تزال كبيرة . إلا أن التقنية مستولي على صور المبدع ورؤاه ، حال تكونها فتجعل من الشعر صناعة ، ومن الانسان لعبة ، ومن الرسالة كلمات ، وإن الفن التجريدي إلا هذا : تغييب الانسان والانساني . لحساب التلاعب بالألوان .

قال : يربط [يورن ميركارت] فن مروان بالتبدلات التي طرأت على حساسية الانسان الغربي ، ظهرت أول ما ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر مع (بودلير) و (أبو لينير) وغيرهما ، وتوالت مع (السيريالية) و (أنطوانين أرتو) – ، وتتجلى في القرن العشرين عند عدد من التشكيليين في طليعتهم (فرنسيس بيكون) و (جون دوبوفيه) و (اسحق يورن) ، ويعبر عنها اليوم في الفلسفة [أرنست بلوخ] صاحب كتاب [المبدأ أمل] ، الموسوعي ، و (آدورنو) في كتابه (ميلينا موراليا) وغيرهما(٨) .

قلت : ولا بد من ربطها أيضا بالتقدم المتسارع للتقنيات العالية السفسطة (٩) .

مروان ابن الغرب .

أما – نذير – فابن سوريا العربية يدرك بغريزته الصراعات التي يعيشها الشاب العربي الناشيء ، والتي تجعل من شعوره مسرحا لصراعات عنيفة ، يعجز عن تحملها ، على الخصوص بين التحريمات القبلية . ذات الطابع السحري اللاهوتي ، وبين الأنثى بكل توهجها ، تحيط بها هالة من الطهارة المفتعلة ؛ فثمة تعارض بين الظاهر والباطن بين اللاتاريخ والتاريخ ، بين التهليل للشعارات ، وبين الرقيب يحصي عليك أنفاسك .

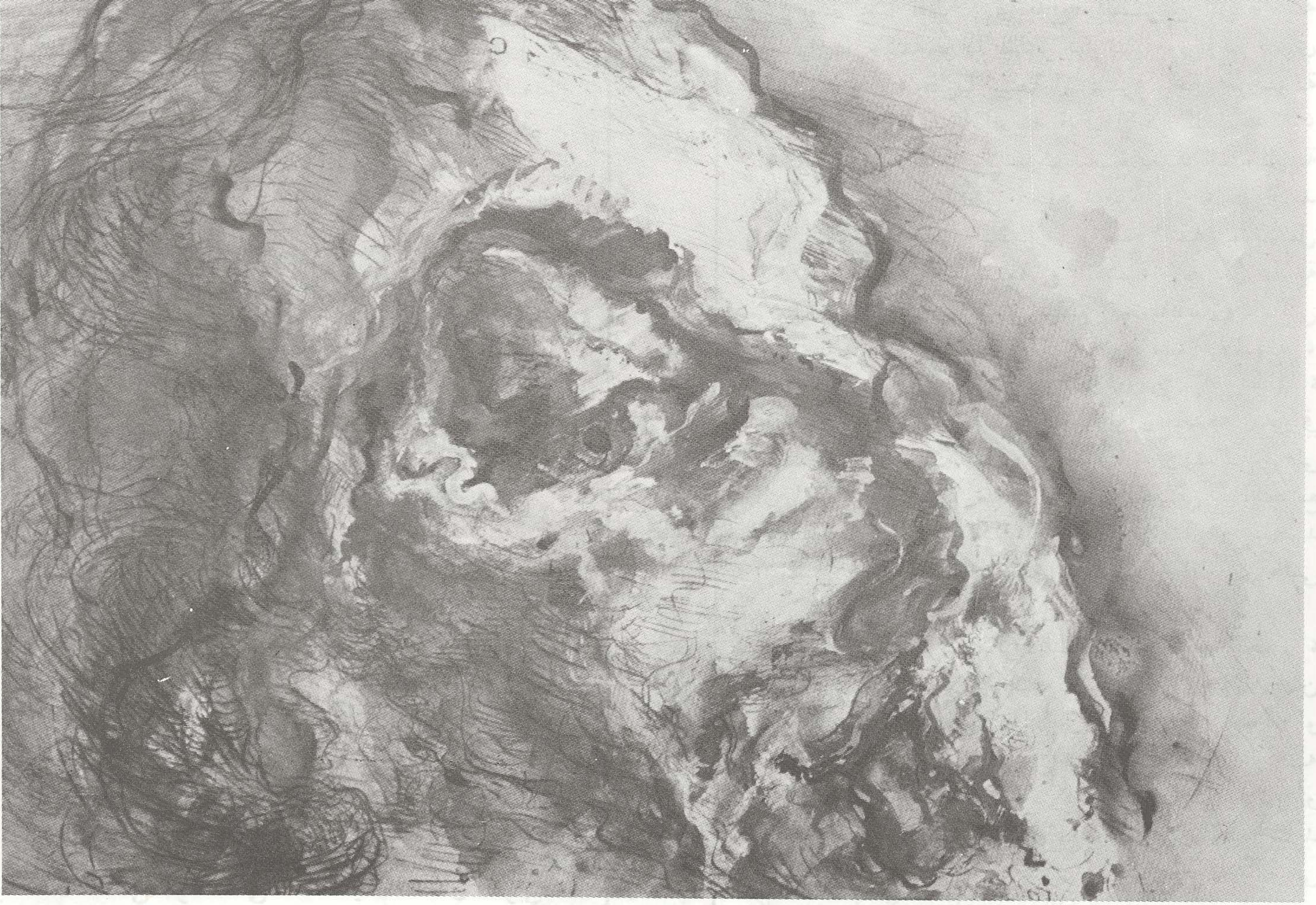
موجه (نذير) في بداية الطريق الى وجه (مروان) ، ثمة لوحة لنذير ذكرتني فور وقع نظري عليها بمروان ، ففيها تسعة أو عشرة وجوه مرصوفة ضمن ثلاثة عواميد ، الوجه فوق الآخر كلها جدية ، مأسوية ، متجهمة ، ولكنها لم تبلغ بعد الحيوانية والهمجية ، التي لبعض وجوه (مروان) ، الواحد منها (يتوسط عمود اليسار) واضح التقاطيع مكتمل الخلقة ومستقر ، التسعة أو العشرة الأخر في بداية مرحلة العذاب والتدمير الذاتي ، فالقسمات التي يزداد امحاؤها من وجه لآخر ، والأفواه المنهكة ، حتى اليأس ، تستنجد أحيانا ما ومن تراه حولها ، فيعود الى كل منها صداه . والألوان المعتمة حتى في بياضها ... وعلامات أخرى تدل ، إن دلّت ، على أن القناع بدأ يحل محل الوجه الحقيقي في مجتمع الاستهلاك والأجهزة السرية . وإن القناع في الحد الأقصى إلا مجموع العقد والعاهات الأخرى التي تقمصها صاحبها ، فصارت هي هو وهو هي .

ثمة لوحتان لـ نذير كلتاهما متوسطة الحجم ، تقولان عالمين غير عوالم بقية اللوحات : لوحة لوجهين كبيرين نسبيا مكتملي الخلقة في وضع غير مريح ، أو غير متوازنتين ولا علاقة لأحدهما بالآخر : الوجه الواحد أصفر مخطط بالاسود والثاني بني فاتح أو رمادي غامق ، كل منهما رافع رأسه باستعلاء يباعد بينه وبين الاشياء التي يمكن أن تكون حوله ، وعلى كل منهما ملامح القرف والاشمئزاز ، وربما رفض الوجه لذاته .

واللوحة الثانية (تسعة أو عشرة وجوه) ، أربعة منها بلون أخضر باهت ، يفصل كلاً منها عن الآخر عمود أخضر باهت بلون أحمر باهت أشبه شيء بقنطرة حتى لتظن للوهلة الاولى أن الرؤوس الأربعة نوافذ ، الأنف وحده الذي هو مع الجبين بلون القنطرة يعيدك الى عالم الوجوه ؛ فتحصي منها ، اثنان بمحاذاة الأرض أشبه شيء بحجزين وثلاثة أو أربعة على الجهة اليمنى كالعادة الى جانب بعضها البعض . هذه الوجوه المتجاورة متساندة ولكن تساند الأشياء ومترابطة بعالمها ترابط الأشياء أيضا . قلت : حدان أقصيان ، ففي اللوحة الأولى ، الوجه قائم بذاته حوله فراغ ، أما في الثانية فيكاد يكون شيئاً بين الأشياء .

قال : هذا الجنوح نحو التشيؤ والشيئية يقرب نذيراً من مروان ، ويبدو لي بالمناسبة أن العناصر المشتركة بين الفنانين كثيرة .

قلت : وأكثر مما يظن المرء للوهلة الأولى ، وقد أشرت الى الكثير منها في ثنايا الكلام . ذلك أنهما يشتركان في عالم الحداثة الذي سيقرب البشر



وجه - ماكي

بعضهم من البعض الآخر في القرن المقبل . وتختلف الحداثة عن العصور التي سبقتها . فهذه الحقت الجسد بالروح ، أما تلك فجعلت من الروح بعداً من أبعاد الجسد ، والجسد بالدرجة الاولى في الحداثة شهوات ، في الغرب تستثار وتنبه ، فتخلف بعدها الخواء ، وعندنا تستثار وتقمع فثمة خيبة الأمل والاحباط ، النتيجة فإن الجسد يجهد ذاته عند كل منا على طريقته .

قال : أو لا ترى أن مروانا أنضج من نذير انسانيا وفنيا وتقنيا .

قلت : الفرق إنسانيا وفنياً في البيئة البشرية ، عندهم تدفعك الى الامام ، وعندنا تشدك الى الوراء ، أما من حيث التقنية فنذير ، ضمن ما لاحظت في هذا المعرض ، قد بلغ درجة من النضج تدفعه بسرعة نحو الطليعة .

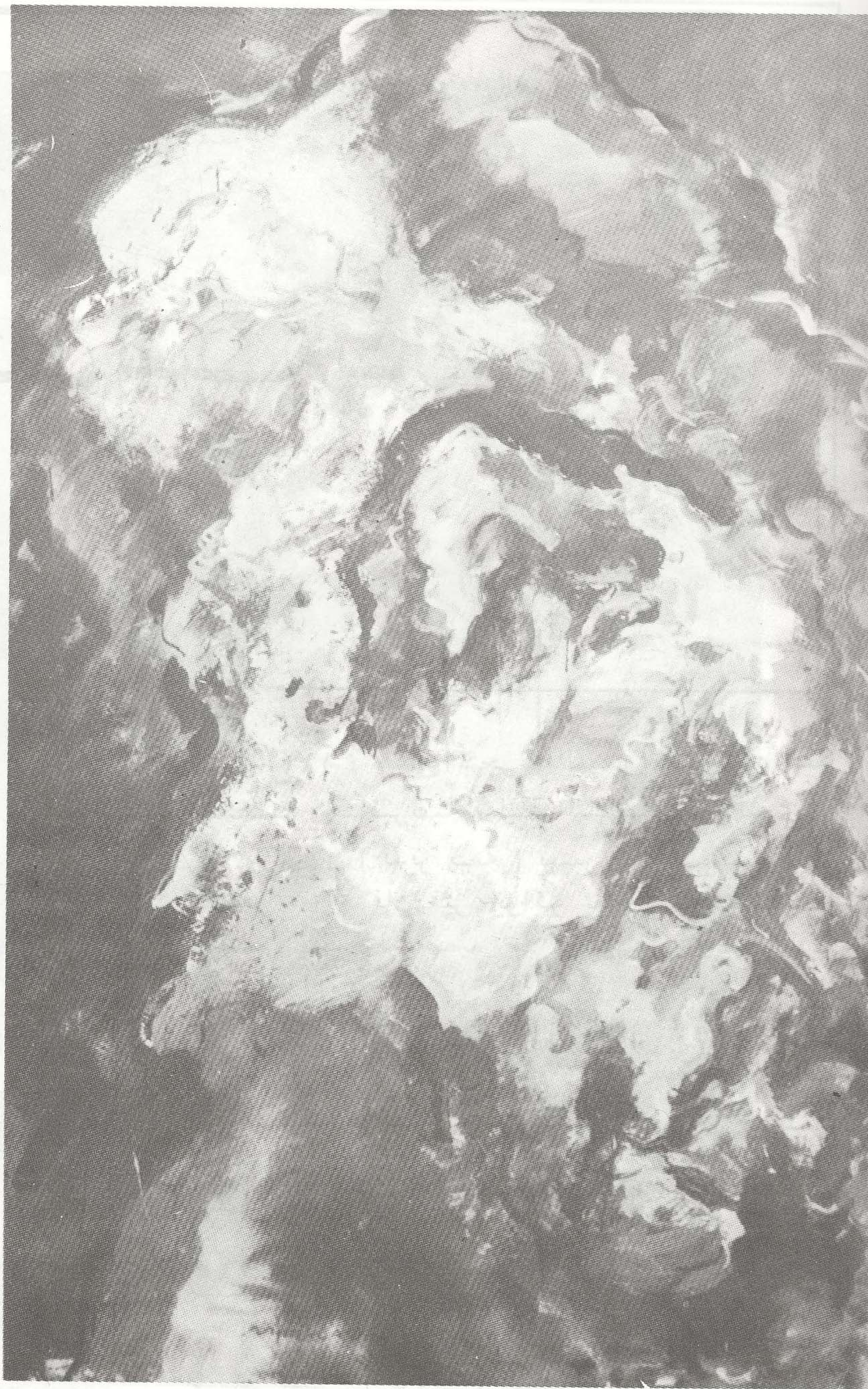
ذلكم هو الانسان

عندما عرّف بيلاطس المصلوب باليونانية والعبرية واللاتينية ، فكتب (يسوع الناصري ملك اليهود) ، كان يثار لنفسه من القادة الدينيين الذين ارغموه على صلب انسان لم ير فيه أكثر من حكيم شرقي يزعم انه وجد الحقيقة ، وما كان أكثر الحكماء من هذا النوع في هذه المنطقة من العالم ؛ اما هو فيبدو من أسئلته ليسوع انه كان ريبياً ، وكانت المدرسة الريبية إذ ذاك واسعة الانتشار في روما وكثيرة المريدين . إلا أنه راى في (الناصري) شيئا آخر عندما عرضوه عليه ، وكانوا اهانوه وعرّوه وجلدوه ... راى الرجل الذي فقد هيئة الانسان على ما جاء في التقاليد الكتابية . ـ وجاء ايضا فيها أن يسوعاً كان طويل القامة ناحل الجسد ـ عندها كتب باللاتينية وحدها (ذلكم هو الانسان) .

قلت : الانسان ملك الخليقة ، يعرف المخلوقات ، يحصيها بعقله ، يسخرها لخدمته ، أما هي فتجهله ، إلا انه يزول أما هي فتكمل دورتها الطبيعية اليوم ، كما بالأمس الابعد ، والغد الآتي .

الانسان ، جسده يستعبده ، لا بل يصلبه ، فيصاب بأمراض الضياع والغربة ، العبث والتشرد والفراغ الروحي ، والتورم الغريزي .

قلت أيضا : أن في شيوع المفردات الأخيرة الجديدة في منطوقها وفي معناها لدليل على أن الانسان صار يعتقد أن انسانيته معرضة للانهيار . ولكن الفن هذا ، فن القناع ؛ والفلسفة ، فلسفة الضياع الانساني ، في كل منهما فائض عن ذاته ، كما أن في يسوع فائضا عن لافتات (بيلاطس) ؛ في هذا الفائض عليك أن تبحث عن الفن العظيم والانسان الأعظم .



وجه - زيتي

ويستبقي العبارتين .

وإذا كان الرجل فعلاً ملكاً ؟ من يدري ؟ ربما أن اتباعه بايعوه ؟ ولم لا ؟ فهو [أي بيلاطس] قد رأى بأم عينه بعضا من الملوك الذين كانوا يفدون الى (روما) لتأدية الطاعة ... ربما قال في قلبه : هي المسافة قصيرة بين الملك ، يرتدي الأرجوان والصولجان والانسان العادي المصلوب ، سرعان ما نجتازها .

---

(١) يؤكد العارفون لمروان قصاب باشي أنه انطلق من من وجهه **الشخصي ليرسم وجوه لوحاته .**

(٢) ص ١٤ مى كاتالوج أعده معهد العالم العربي بباريس بمناسبة معرض استعادي على مايبدو للوحات (مروان قصاب باشي) ، وفيه الى جانب صور اللوحات دراسات جيدة ومنها الدراسة التي أخذت شواهدي منها ، ليورن ميركارت ، أعترف بأنها أسعفتني كثيرا في الدخول الى عالم الفنان ضمن الحدود التي تمكنت معها من أن أتعامل مع فنان ، التعامل معه يحتاج الى فترة من الزمن ، والى مشاهدة لوحاته المعروضة في صالة أتاسي وغيرها مرارا ، كما نشر معهد العالم العربي كتالوجين الواحد لاربعة فنانين عرب والثاني لعدد من التشكيلين اعرب أيضا ، وفي الاثنين لوحات ل مروان ودراسات عنه ، وأمامي أيضا ملف لمجلة مواقف عدد (٧٠ - ٧١) التي كرست ملفا لمروان قصاب باشي .

(٣) راجع كتاب ماركوزة (الانسان ذو البعد الواحد) الذي له أكثر من ترجمة باللغة العربية .

(٤) واحد لصالة أتاسي وثلاثة لمعهد العالم العربي بباريس ، أشرت اليها .

(٥) تقديم ابراهيم علوي لكاتولوج معهد العالم العربي عن مروان وقد نشر عام ١٩٩١ صفحة ٨ - ٩ .

(٦) لقد وسعت هذا النقاش فجعلت منه دراسة طويلة جهد المستطاع ستنشر قريبا ان شاء الله .

(٧) وجدت أغلب هذه الاسئلة والكن في صياغات توكيدية في الملف الذي كرسته ومجلد مواقف عدد ٧٠ - ٧١ ل مروان وأغلبها عن المفكر الباحث الالماني يورن ميركارت .

(٨) ص ١٤ - ١٦ من كاتالوج الى معهد العالم العربي عن مروان وقد أشرت اليه .

(٩) المرجع ذاته ص ١٤ حيث يضيف [يورن ميركرت] الى الاعلام الذين ذكر بيتر هاندكه الذي يطرح في مسرحيته (كاسبار) شعور الانسان الغربي بفقدان هويته الذاتية .

٢

مروان بين تعبيريتين

د. أسعد عرابي

[الانسان كون صغير ، والكون إنسان كبير] .

ينطبق هذا المنظور الذوقي التصوفي على منهج اثنين من رواد التعبيرية السورية (نذير نبعة) المستقر ابداً في دمشق ، والدمشقي (مروان قصاب باشي) المستقر أبداً في برلين ، لقد تحول الجسد الانساني لدى الاثنين الى خرائط كونية ، ووشاحات قزحية تترامى في امتدادات لانهائيـة على قياس الفلك ، والمحيط والأوقيانوس والصحراء والغابة البكر ...

وقد تناهت تجارب (مروان) التعبيرية في شتى مراحلها التنزيهية (ابتداء من الكوابيس الحلمية والبسيكولوجية ، وانتهـاء بالطواطم العملاقة مروراً بالعرائس التهكمية) الى التعبيرية التجريدية ، التي تتجسد في جزء من الوجه فقد ملامحه تحت وابل من العلاقات اللونية الإنفعالية المتراكمة ، أما [نذير نبعة] فإن تكسرات الخط البياني لمسيرته كانت تنتهي دوماً على مشارف التجريد دون أن تبلغه ، الى أن استقر منذ (١٩٩٢) ، على التجريد النهائي ، دون أن يفقد خصائصه الميتافيزيقية سليلة التشخيص التعبيري .

ورغم أن [نذير نبعة] يعتبر أهم ثمرات (ناظم الجعفري) ، فإن فترة بواكير تعلقه بالتصوير قد ترصعت بمصادفة سعيدة ـ حسبما يروي مروان ـ وهي أن اللقاء بين الاثنين تم دون تعارف ، حيث صادف نذير مرواناً يرسم في غيطان المزة ، فأكرمه واعتنى به ، وكان فيض (مروان) واحدة من الدوافع التي فجرت موهبته التشكيلية ، كان مروان أسبق من (نذير نبعـة) في العمر بخمس سنوات ، ولكن العلاقة الفنية والانسانية الحميمة ، التي ستجمع الاثنين تجعل من توأميتهما حقيقة ثابتة ، وصداقة مستديمة ...

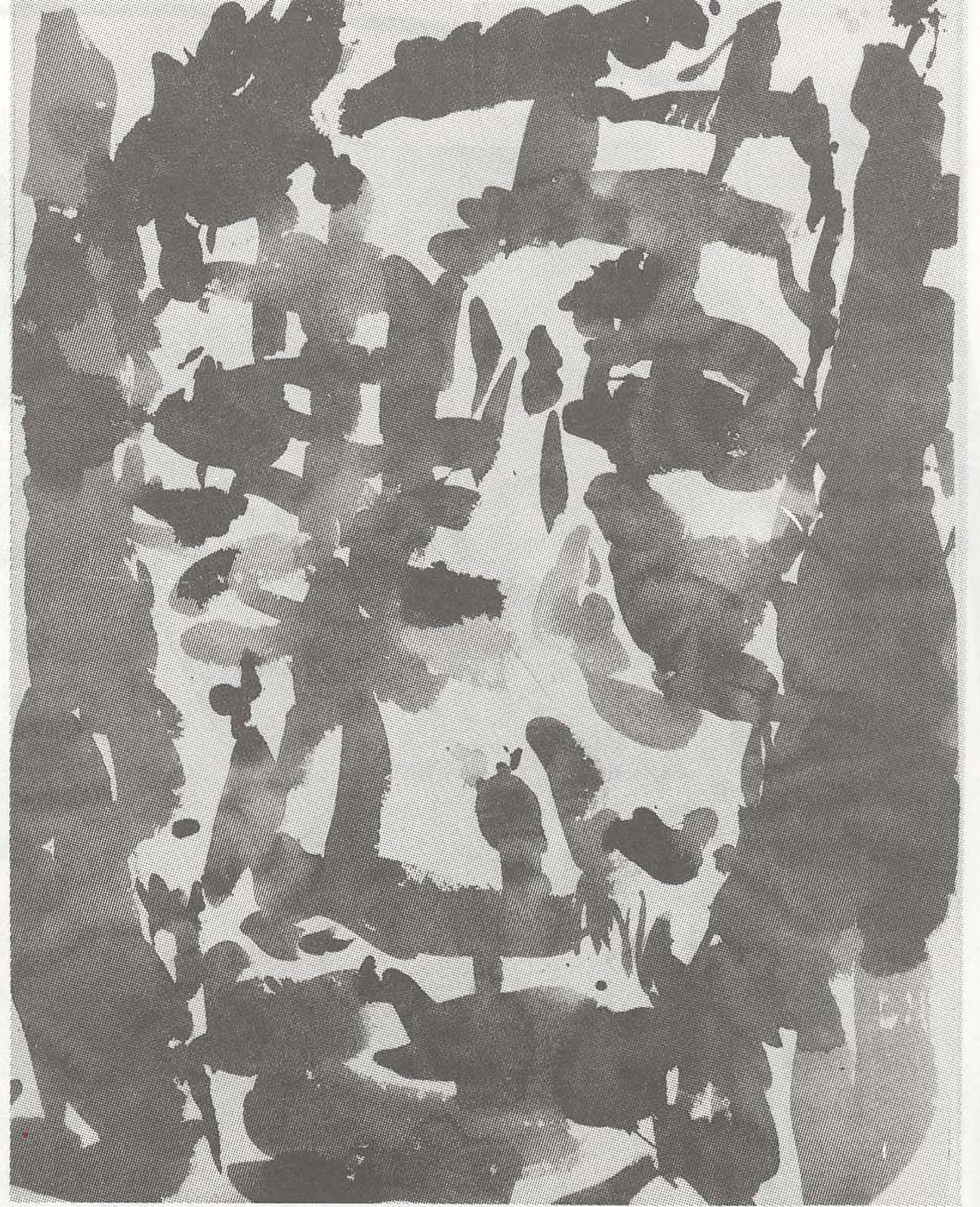
في أوائل عام (١٩٩٣) نتعرف في باريس على ملحمة مسيرة (مروان) التعبيرية من خلال حضوره الكثيف والموسوعي في عدد من المعارض جعلت منها حدثاً ثقافياً تشكيلياً بارزاً ، وبالتالي أبرزت بوضوح وتدرج كيفية خروج (مروان) من مرآة الذات الى مشارف التعبيرية التجريدية .

* * *

في العام المذكور شهدة عاصمة الفن أول تكريم من نوعه لفنان من أصل عربي ، ممثلاً بأربعـة معارض شخصية متزامنة ، والفنان من مواليد دمشق لعام (١٩٣٤ م) ، وكان استقر في برلين منذ عام (١٩٥٦) ،



وجه - مائي



وجه - مائي



وجه - مائي مع حفر

واعتبر منذ بداية سنوات الستين (بعد انهاءه تحصيله الأكاديمي) ، من أهم ممثلي مدرسة برلين ضمن التعبيرية الألمانية ، وشغل منذ ذلك الحين منصب مدرّس التصوير في الأكاديمية ، وقد تسارعت شهرته العالمية منذ الثمانينات بشكل ملحوظ .

يتمثل ابرز هذه التظاهرات في المعرض الإستعادي الذي افتتح في قاعات متحف الفن المعاصر العربي في (معهد العالم العربي) ، قدم المعرض في نفس الأمسية (جورن ماركيت) محافظ (متحف برلين) بمحاضرة قيمة تناول من خلالها خصائص مروان التعبيرية ، افتتح في اليوم التالي معرضين شخصيين في صالتي « بيكر » و « تانتوروري » ، أعقبها المعرض الإستعادي لمحفورات مروان في صالة المكتبة الوطنية ، مشتملاً على حوالي (٦٠) محفورة ، من المجموعة الخاصة بالمكتبة ، التي إقتنتها في العام نفسه ، يمثل المعرض تطور تجربته منذ الستينات ، وهذه هي المرة الأولى التي يعرض فيها فنان (عربي) ضمن اروقة المكتبة الباريسية العريقة ، ولا شك بان (ابراهيم العلوي) كان خلف تنظيم فكرة هذه التظاهرة الرباعية ، فقد اراد أن يهيء لمعرض الآثار السوري الموسوعي « سورية ذاكرة وحضارة » وذلك بعرض أبرز ممثلي التعبيرية السورية المعاصرة ؛ يشتمل المعرض على نماذج من محطاته التطورية الثلاثة | المرحلة التشخيصية التعبيرية (من ١٩٦٦ وحتى ١٩٧٠) ، ممثلة أزواجاً متقابلة تعرض عزلتها في سرير نرجسي عصابي ، يهتك (مروان) من خلالها تلك العلاقة المريبة بين الأنا ، والذات ، والمرآة ، متحالفاً مع صرخات (مونخ) ووجوه (كوكوشكا) واقنعة (إنسور) ، في هذا الحيز البسيكولوجي القاحط ، وفي مواقف من الإنكفاء والإنطواء على الذات .

أما [مرحلة العرائس (من ١٩٧٠ وحتى ١٩٧٨)] فتشكل البرزخ المتوسط الذي يقع ما بين إنطلاقته السابقة ، ورؤوس المرحلة التالية ، في هذه الفترة كانت لمساته الحلزونية العصبية تحيك إنخلاعات أعضاء العرائس والدمى ، والطبيعة الصامتة ، معبراً عن أقصى لواعج الألم المبرح المصبوغ بحدة ألوان السخرية والعبث .

تقيم (المرحلة الأولى) توليفاً عميقاً بين خصائص

التعبيرية الألمانية والتصوير العصابي ، الفرويدي ، وتعكس موضوعاته إنشطاراً « للأنا » الى ذوات متماثلة مفعمة بإيماءات خرساء مشبوهة يكتنفها صمت إنفصامي يقع بين الإستلاب الخارجي المرصود والنحيب الداخلي المكبوت ، كل شيء يجري تحت غطاء ، أو غلالة ، أو حجاب ، **حيث تتداخل الأضداد : الطهارة بالخطيئة كما يغطي اللون البارد الحار ، واللون الكتيم الشفاف ، وقد تغطى ملامح الوجه بطريقة إنخلاعها وانحرافاتها التشريحية أو بستارة قماشية ، في هذا الحجاب الرمزي ، ننتقل من غربة الفراغ القاحط الى محق ملامح الوجوه ، أما تداعياته فتتارجح بين غموض أحجبة الشرق ، والعصابة التي تغطي عادة وجوه المحكومين بالإعدام ، ويستمر تداخل الأضداد في وجوهه الراهنة ، ذلك ان التجريد يقتحم التشخيص ، وتتوضع لمساته القائمة الجرمانية لتكتم انفاس الألوان المشعة التوسطية .**

وما ان يتناول موضوع العرائس او الدمى ، حتى يزداد الغلاف المادي ((للأنا)) هشاشة ، وتتماهى كينونة الاردية والجسد داخل طعنات الفرشاة والمادة الانتحارية ، فيبدو الإنسان مسلوب الإرادة محكوماً بالعبث وكاننا بإزاء شخصيات (مسرح الظل) التي تحركها خيوط السلطة المطلقة ، سواء الغريبة منها ام الحاكمة ، مما ينقل التعبير عن الإحباط والعبث ، الى التعبير عن القهر الإجتماعي الذي يكشف الإلتزام الأخلاقي الذي يطبع مواقف (مروان) العامة .

تعمقت تجربة (مروان) عندما تخصص تصويره بخرائط الوجه مقتصرا في تحولاته على اجزاء منه ، متنقلا من اختلاطات الوجه بالمنظر الكوني فالطوطم فالحجاب ، او الى تراكمات من الأقنعة على الوجه الواحد في المرآة ، الى أن استحال القناع الى أكوان تجريدية من الاصبغة والعجائن واللدائن اللزجة ، التي تعتمد بشكل اساسي على المقامات اللونية الجرمانية ، بحيث تاخذ (الأهرة) لونا آجرياً ، او احمرا ، أو تزداد حيادا ، وبرودة مع الرمادي المزرق او المائل الى الخضرة الخ. وهكذا نجد ان مروان قد اختصر عرائسه الى طواطم في مرآة ، ثم الى خرائط شبحية من التجريد التعبيري، لينتهي الى الاقتصار على جزء من راس عملاق قد يصل الى ارتفاع ثلاثة امتار ، تتفتت حدوده من خلال مراجعاته اليومية لتوضعات الالوان ، وقد يستمر في اللوحة الواحدة لسنوات عدة ، حتى تتحول الى سجل حافل بالمذكرات الانفعالية ، وتبدو هذه الخرائط العملاقة اشبه برسم محراب يدعونا للدخول فيه حتى الاقداس ، والسياحة الروحية في رحاب التجريد المطلق ، وبالاجمال فإن تمسك مروان (مثله مثل جياكوميتي) بموضوع الوجه يدفع المشاهد للاستغراق في اكتشاف تباينات الاداء التقني والحساسية الانفعالية الكامنه في بواطن تغيرات المادة وصيرورتها الدائمة .



وجه - مائي -

شهادة الرأس المقطوع الجذور ، والإلتباس حوله :

تقود تجربة (مروان) – رغم تمايز نسيج ذاتها – صبوة التعبيرية الالمانية الى أقصى مايمكن ان يبلغه سياق تطورها المعاصر ، وكنت قد تعرضت الى مفاصل دوره الطليعي هذا ضمن كوكبة التعبيريين ، والتي تقع أصلا خلف الاقرار بأصالة ريادته الابداعية في هذا المجال ، منوها الى انه من الخطأ الشائع حصر التعبيرية في إسار الهموم الذاتية، ذلك أن بناءها الذهني يعتمد على تجاوز الذات والاتحاد بالهم الوجودي العام ،وهنا نعثر على المنظور الروحي الذي يتضمن عقيدة (مروان) الفنية ، التي تفلت منذ انطلاقتها ، من أية اسلبة ، او تنميط ، أو تبعية مدرسية ، لانها تقوم على املاءات الفيض الداخلي سواء في الموضوع أم في الأداء ،وكان



وجه - زيتي على ورق

(مدير متحف برلين) قد أكد في محاضرته المذكورة اختلاف حساسية مروان عن معاصريه الالمان ، مرجعا هذا الاختلاف الى أصوله المشرقية ، وان أصالة بحثه تقع في رهافة هذا التمايز ، ويصل الى ان أهم حالاته الصراعيه داخل الوجه تتجلى من خلال منازعات الشرق والغرب ، وكأننا بازاء طائر يحمل نموذجه الروحي في حقائب أسفاره ، يعاني من القحط والتصحر الذي تعيشه المجتمعات الحديثة ، أمينا على حنينه المتأجج للشرق خاصة ، وانه قد أقام محترفه الصيفي على شاطىء (أصيله) الأطلسي في المغرب ، أما مدينة ذاكرته الطفولية : (دمشق) ، فتسكن عواطفه دوما ، لم يهجرها في لحظات غربته ، لقد تعرف على التقنية الانطباعية من أستاذها (ناظم الجعفري) قبل سفره، ولم ينقطع عن العرض فيها ، بل انه قد اعترف اكثر من مرة بأن مشمش غوطتها ، وغانياتها تستعمر أحلامه ، يبدو انتسابه للمحترف السوري أبعد وصلا من هذه الصلات العاطفية ، خاصة وان تقصيه يصطدم بعدد من التناقضات على المستوى التشكيلي ، فتصوير الذات والوجوه ، وتقنية الظل والنور تتناقض جميعها مع تقاليد التراث البصري المحلي، لانها تملك انسالها من وجوه (رامبرانت) (وفان جوخ) و (وفرنسيس بيكون) ، ولكن مفهوم القلب والعكس والتبادل في « فلسفة المرآة » أساسيا في بناء فني (الرقش) و و (المنمنمات) وغيرها التي تعتمد على المبادىء الجبرية.

وإذا كنا نجد لهذه المفاهيم قرابة ما في ثنائياته الاولى فهي تختفي من انصابه الاخيرة ، في تلك الحالة علينا ان نتمحص بعض الروافد الثقافية التي تقع خلف ازدهار عرائس (مسرح الظل) ، ومعاني التنزيه التي تلتقي بدرجة ما مع أنصاب الوجوه المكفنة بالحجاب ، وتكشف متابعة تطور مراحله ، تلك الصبوة الدفينة في تمدد الوجه القزحي على قياس الكون والفلك والمحيط والاوقيانوس اللانهائي ، ولعله من الجديد بالملاحظة ان توليفات الثقافيتين الغربية والمشرقية لايحتكرها (مروان) ، بل تتناسخ في شتى تجارب التعبيريين السوريين .

بل وعلينا ان نتذكر ان شروط (الانسان المطلق) في الفلسفات الالمانية المتأخرة ، ابتداء من (كانت) وانتهاء (بها يدجر) و (جوتيه) لاتنفصل في شروطها العبثية عن مفاهيم (الفناء) في الفلسفة الاسلامية ، بل ان تدانيه - في مرحلة العرائس - من نوازع الفنان (سوتين) المشرقية تكشف حريق اللون الناري ، ومكمله الأزرق الزمردي اللذين تحجبا في الانصاب التالية بل إن ذوقه المشرقي في اللون كثيراً ماتفضحه الوانه المائية ، واذا كنا بصدد البحث عن قرابته مع المحترف السوري ، وعلينا ان نتذكر ان هذا المحترف ينهل من اصول غربية ، اكثر منها مايرتبط بالتراث البصري المشرقي ، ولن يكون محض صدفه توازي صورة الراس المقطوع ، مع بعض الاستعارات الثقافية المعاصرة من مثال (الراس) نفسه الذي يأخذ دور البطل الاساسي في قصص (زكريا تامر) خاصة في مجموعة (دمشق الحرائق) ، ولاشك ان اللوحة العملاقة التي اهداها لنذير نبعه عندما صور فيها راس زوجته (شلبية) ، تملك تأثيرها وحضورها المتميز في التعبيرية السورية ، فسيكون من التعسف البحث عن توامية مع رؤوس الفنان (نذير نبعه) التي رغم انها تملك نفس التمدد الفلكي فهي تقع في موقع آخر من الرؤى ، علينا ان نبحث عن بصمات (مروان) في رؤوس الفنان (نذير



وجيه - ماضي

اسماعيل) الذي يمثل تعبيرية الجيل التالي ، ورغم الموقف الوجودي بين الاثنين فان (مروان) يجتمع مع رؤوس (زكريا تامر) و (نذير اسماعيل) من خلال استعارتهما لصورة المسخ الطوطمي والعطالة الانتحارية، والصمت المختوم بالشمع الأحمر والقهر والاغتصاب ،

واذا كان (نذير اسماعيل) في وقائعيته النسبية يبحث عن الفاجعة اليومية ، فان مروان يبحث عن سيزيفية، وفحوى هذه الفاجعة ، فيجعل من الموت والعبث تجدد قدري دائم ، ... بل وقد يجتمع الثلاثة على انتهال « لاواع » لفكرة راس الشهيد في القصص الشعبية .

٣

الفنّان مروان قصّاب باشي والوجوه المجرّدة

طارق الشريف

لم يكن [مروان قصاب باشي] فناناً عادياً كغيره من الفنانين ، بل كان مختلفاً في كل شيء منذ البداية ، وحتى الآن ، وهذا الاختلاف عن غيره هو الذي جعله يتمتع بميزات خاصة ، والتفرد في رسومه ، ولوحاته الأولى ، وفي أحاديثه المختلفة عن الفن التشكيلي ، وكانت موهبته واضحة للعيان ، ونراها في كل أعماله الفنية الأولى ، التي كانت تبتعد عما هو تقليدي ، كما كان يفعل غيره من الفنانين ، ويبحث عن الأشكال الفنية الأكثر حداثة وتجديداً ، لتكون منطلقاً له ، وكان من القلة التي كانت تبحث في الخمسينات عن التجديد ، والتي تريد أن تقول كلمة جديدة ، مختلفة عن غيره ، ولهذا فقد واجه المصاعب الكثيرة ، حتى وصل الى تحقيق ما يريد .

ففي البداية تعرف على الفنان [نصير شورى] ، وكان من أهم الفنانين الذين جددوا في الانطباعية ، والتي أصبحت تملك رؤية شخصية ، واكتسب [مروان] حين تعرف على [نصير شورى] ، خبرة هامة في معالجة الألوان ، وظلت المناظر التي رسمها [نصير] مؤثرة عليه ، وتتسرب الى لوحاته ، حتى النهاية ، وخصوصا تلك اللوحات التي تملك الرؤية الملونة ، والمتدرجة بتناغمات لونية .

ثم تعرف على الشقيقان [أدهم ونعيم اسماعيل] ، واستفاد من اتجاههما الفني كثيرا ، فلقد كانا يلحان على ربط الفن بالتراث العربي ، وحركة الخط اللامتناهية [الأرابسك] ، والزخارف العربية ، وكانا يسعيان الى الوصول الى لغة فنية ، تعبر عن الموضوعات الاجتماعية ، والانسانية ، بعمل تحوير على التراث . وتجديده ليكون عصريا ، وحديثا ، ولقد تملكت هذه الفكرة [مروانا] ، فأخذ يبحث عن العناصر التي تساعده على رسم الأشخاص والوجوه ، بحركة الخطوط اللامتناهية ، وجعل تراث التشكيل الموروث يقدم الموضوعات الانسانية ، ولا يقف عند حدود التجميل ، والتطريب ، وعلينا أن ندرك أن معرضا ثلاثيا ، أقيم في الجمعية السورية للفنون ، في [دمشق] وكان [مروان] معهما ، وقد نقل هذا المعرض الى [بيروت] ليقام هناك في مبنى اليونيسكو ، وكانت تأثيرات [أدهم] على أعمال [مروان] واضحة تماما في اللوحات التي رسمها قبل سفره الى المانيا ليتابع الدراسة .

كما أن تأثير [أدهم ونعيم اسماعيل] كان كبيرا عليه ، اذ رسم (مروان) المواضيع الشعبية المستقاة تحت تأثيرهما ، وعالج القضايا الاجتماعية والسياسية الراهنة ، وهناك لوحة هامة رسمها لخيام اللاجئين قرب دمشق ، وظل مروان يقدم الموضوعات الانسانية والسياسية التي تتعلق بالمقاومة الفلسطينية ، والفدائيين بعد ذلك ، وأعطى التشكيلات الحديثة



ماريونيت - زيتي

التي تتميز بخصوصية ، وذلك تحت تأثير عدد من الفنانين العالميين ، الذين جددوا في أساليبهم ، والذين كانوا يتمتعون بشخصيات خاصة ، فقد كان مغرما بالفنان [موديلياني] واستعاد بأسلوبه الخاص في اطالة الرقبة ، والجسم الانساني لخدمة التعبير عن موضوعات خاصة ، وأحب الفنان [إيغون شيللي] ، وكان [شيلي] من الفنانين الذين اعتمدوا على الجسم الانساني ، للتعبير عن موضاعاتهم ، وبصياغة متحررة جدا ، وتحوير هذا الجسد بشكل يخالف الأشكال التقليدية ، وكان مطلعا على أعمال الفنانين الألمان ، والفرنسيين ، وأحب [مونيه] الذي رسم اللوحات العديدة لأنواع من الأزهار التي تنمو فوق المياه ، واستفاد من ذلك في الوصول الى لوحة ملونة، تنعكس عليها الأنوار والظلال ويتداخلان بجمالية خاصة .

وكان [مروان] من الفنانين الذين يربطون بين فنهم وحياتهم برباط محكم ، واتجه الى التعبيرية باضافة شخصية هي نتيجة المعاناة التي يعيشها

الفنان ، ونتيجة لما يختزنه من عالم داخلي غني بالصور ، والذكريات التي تتدفق على القماش مباشرة ، والتي يحملها معه ، والتي تمثل أحداث طفولته ومراهقته ، وما يحمله من [تراث تشكيلي] ، وما استودعه في داخله من تراث بلاده ، التي نراها عبر الوجوه ، وتضاريس الطبيعة ، وهكذا تنتفي فكرة رسم الواقع ومحاكاته كما هو ، بل يصبح الفن هو رسم الواقع لا كما نراه ، بل كما ننفعل بـه ، ونتأثر أو تقديم الموقف الانساني ، ومعالجة المشكلات من خلال هذا التفاعل مع الموضوع ، والتداخل معه في وحدة لا انفصام لها .

وفي العام [١٩٥٦] نال [مروان قصاب باشي] الجائزة الأولى على تمثاله [الجوع] ، الذي كان يتصف بصفات جعلته من أهم التماثيل التي نحتت في هذه المرحلة ، إن التحويرات التي أجراها على الشكل الانساني للتعبير عن الجوع جعلته يقترب من التعبيرية وكذلك من المدرسة الانطباعية التي ربطت النحت يعبر على الفكرة عن طريق العلاقات بين المساحات ، والفراغات ضمن النحت ويذكرنا برودان ، وهكذا ابتعد عن النحت التقليدي وأعطى الجديد ، الذي لم يكن يوافق النحت المعاصر في تلك المرحلة .

مروان في المانيا

في العام [١٩٥٦] سافر (مروان) الى [المانيا] ، وأقام في مدينة [برلين] ، وبدأ بالدراسة في كلية الفنون الجميلة في [برلين الغربية] ، ونجح في امتحان القبول ، الذي كان صعبا ، ولا يقبل الا من كان فعلا موهوبا ، وكان عليه أن يضاعف الجهود كي يقدم نفسه ، ويأخذ من الألمان ما يريد الاستفادة منه ، وكان يعمل في أحد المصانع ويتابع الرسم في الليل ، ويتحدث عن هذه المرحلة قائلا :

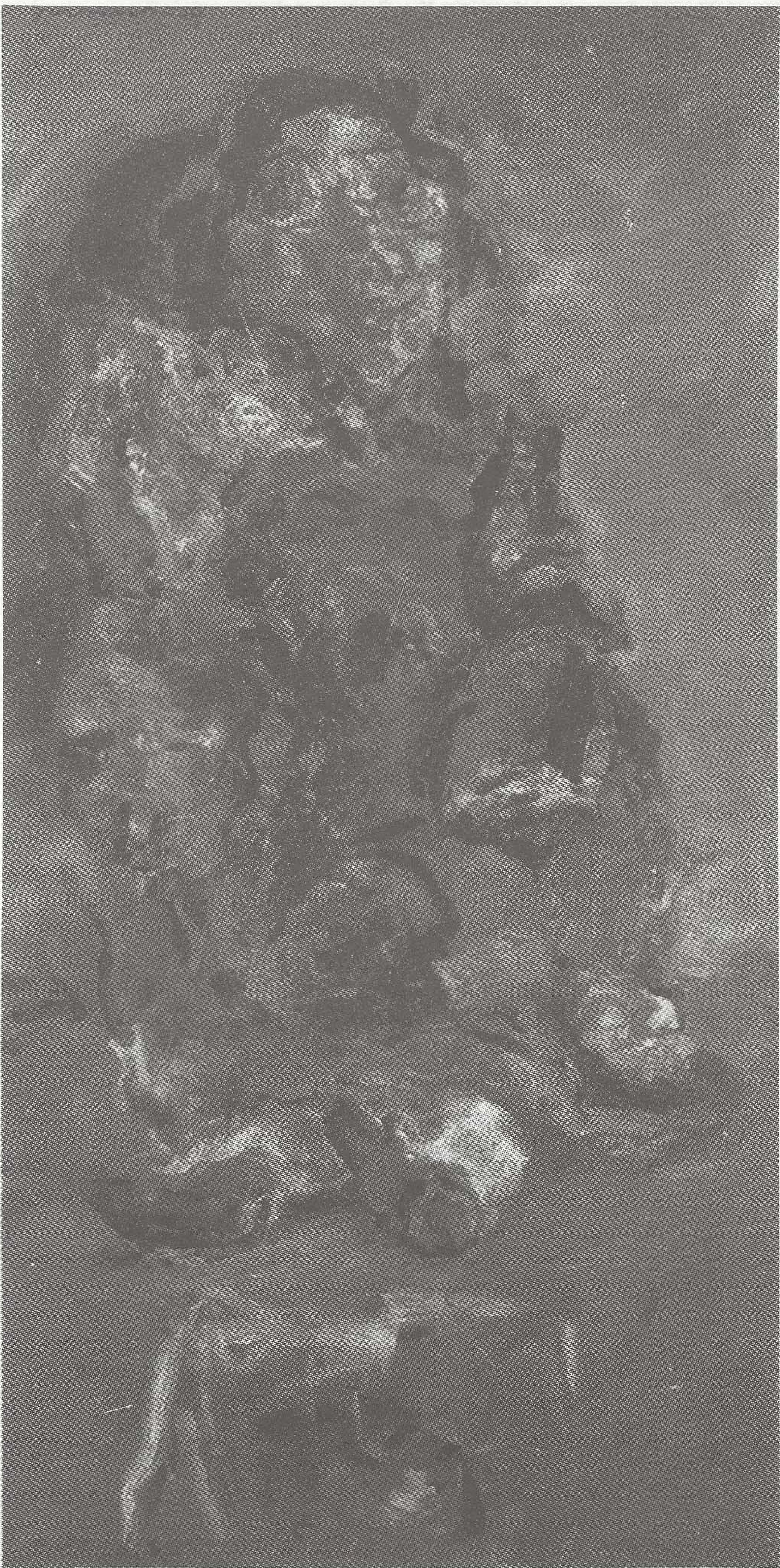
ـ [لقد كانت نقطة التحول الهامة في حياتي ، إذ انتقلت من الرؤية البصرية الخارجية ، الى الرؤية الداخلية ، واصبحت انطلق من [داخلي] ، من حنيني للوطن ، من تراثي] .

ـ [استيقظ التراث العربي في أعماقي كرد فعل طبيعي ، نتيجة شعوري بالخوف ، **ولكن الشيء الهام هو أن يعتمد الفنان على تراث قومي موجود او على شكل ثقافي يحمله الفنان معه ، وذلك لأن التراث موجود فينا بشكل عفوي] .**

وفي هذه المقابلة يقول مروان :

ـ [هناك العلاقة الحميمة بين الخط في لوحاتي ، وبين الخط العربي ، وتظهر هذه السمات بشكل طبيعي ، وأي متتبع للعلاقات التشكيلية ، يستطيع ان يدرك خصوصية العلاقات التشكيلية فيها ، والموروثة من الخط العربي والعمارة ، وخصوصا حركة الخطوط الانسيابية ، وهذه لا تجدها في الفن الأوروبي ، وقد تحدث كثير من النقاد عن وجودها في لوحاتي] .

وفي نفس الوقت الذي كان يبحث في التراث ، كان يراقب ، ويتعلم من الاتجاهات الفنية الغربية ، ويتعرف على الفن الألماني ، ويحاول أن يقدم لنا سلسلة من



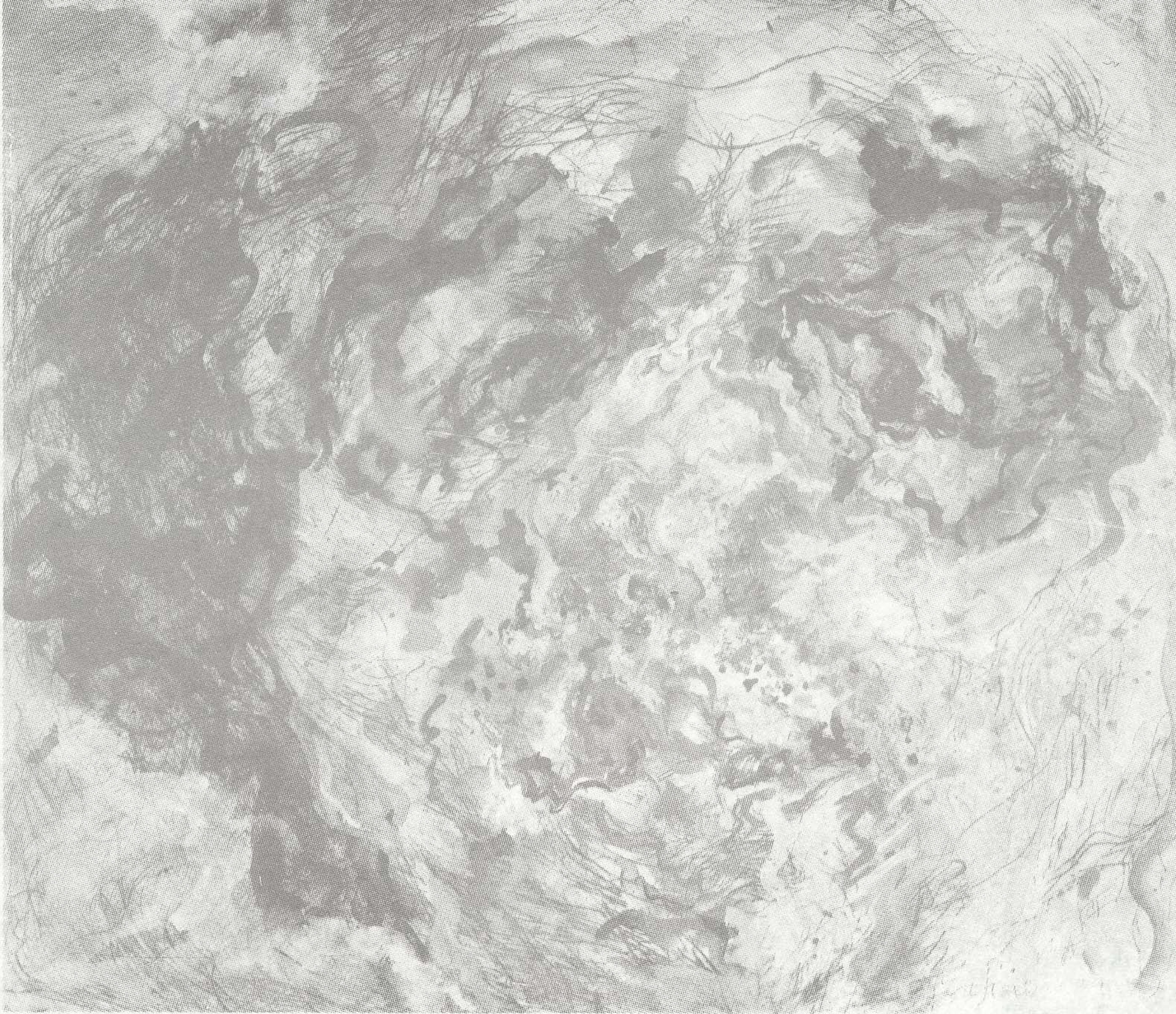
فتاة جالسة - زيتي



وجه - زيتي

اللوحات التي تصور أشخاصا كاملين ، ويقدم علاقة انسان مع آخر ، أو مع امرأة ، أو حركة خارجية يقدمها الانسان ، وفي الحقيقة يقدم دراسة للعلاقات الانسانية ، وحوارات الناس مع بعضهم ، ومن خلال دراسة اللوحات يلاحظ ، وجود علاقة بين ما يرسمه من الذاكرة ، وما يضيفه الى الأشخاص من اضافات ، وبحيث لا يوجد رسم بدون اضافة من نوع ما ، وهذه الاضافة هي التي جعلت لوحاته تملك رؤية حلمية ، ورؤية واقعية في آن واحد .

ونلاحظ بأنه رسم أشخاصه على خلفية بلون واحد ، واعتمد على الخط المحدد للاشكال المرسومة ، ويأتي اللون في المرتبة الثانية من الأهمية ، ونلاحظ بأن أول معرض أقامه في [برلين] عام [١٩٦٧] ، تضمن [١٣] لوحة مختلفة ، كلها من الأحجام الكبيرة بحدود [١٩٠ × ١٣٠] سنتمترا ، ويلح على التقاط الحركة فيها ، وبالشكل المسرحي لهذه الحركة ، وقد نرى فيها الاضافات التي تركزت على شيء يخرج من الفم ، أو يد تدخل في عين الشخص ، أو غيرها من الحركات التي تعكس وجود معاناة ، وتلخيص للاشكال بحركة الخط ، وتحوير مع بعض التشويه للاشخاص لكن هذا التشويه لا يصل الى حد البشاعة ، أو التشويه المبالغ فيه ، الذي يقطع الصلة بين اللوحة والمتلقي ، ولم يصل الى مرحلة تدمير الشكل كليا ، نتيجة لحبه للانسان ، وفهمه لطبيعة هذا الانسان ، وابقائه على بعض



وجه - زيتي



وجه - زيتي

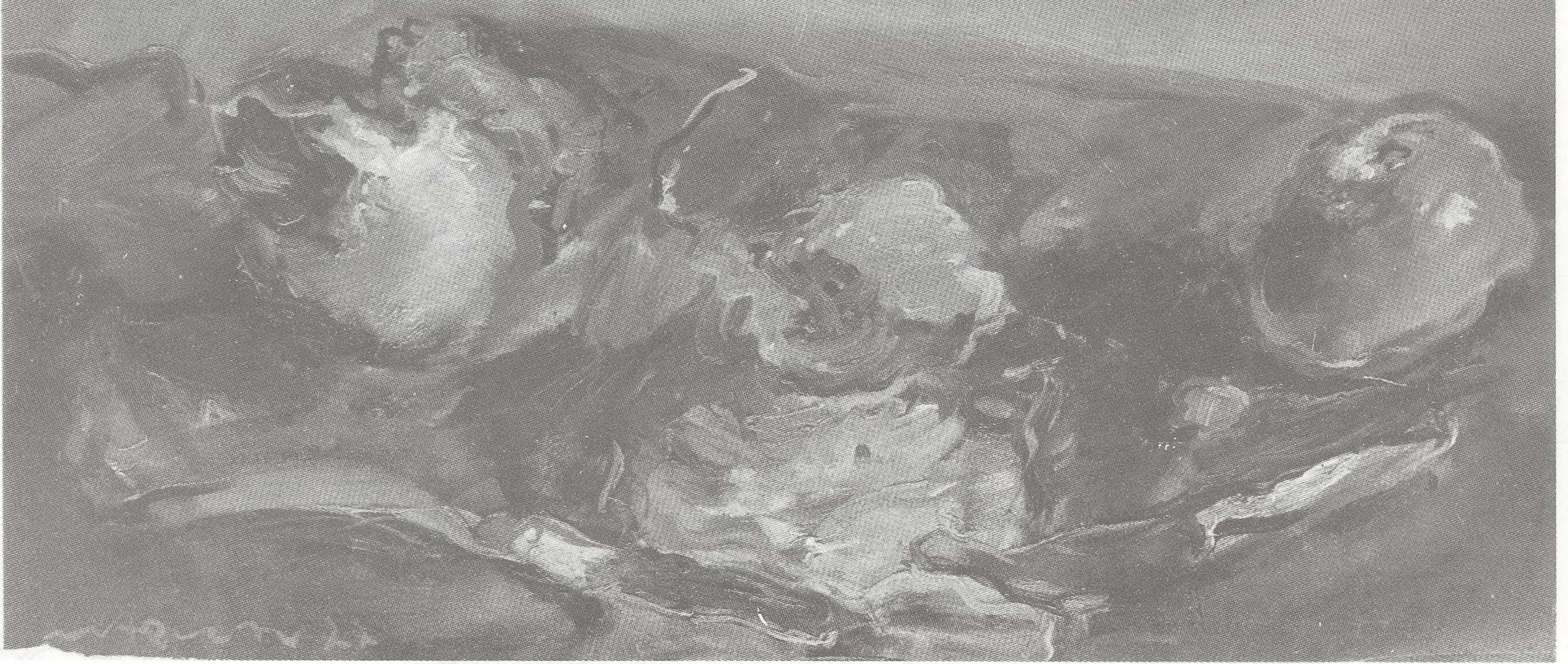


وجه - زيتي

المفاهيم الانطباعية التي تحول الأشكال الى مساحات ضوئية ضمن اللوحة ، وتنظم علاقاتها بشكل عفوي ، وملـون .

مرحلة الوجوه

وفي عام (١٩٧٠) انتقل الى مرحلة رسم الوجوه، واستمرت هذه المرحلة حتى عام [١٩٧٨] ، وأمضى سبع سنوات وهو يرسم هذه الوجوه،وفي هذه الوجوه نرى القيم الفنية والتعبيرية والنفسية ، وقد تجسدت في هذه اللوحات المضامين الانسانية ، فالوجه يتكرر في حالات متنوعة ، فكأنه أصبح أكثر اقترابا من العالم الداخلي للانسان حين تخلىعن رسم الأشخاص الكاملين ليقدم الوجوه ، وهنا يلاحظ بأن (مروان) بدأ يقدم الحالات النفسية المتنوعة بدل الاهتمام بالحركة المسرحية الخارجية ، وكأنه يسلط الأضواء على الوجه ، ويقترب منه كماتفعل آلة التصوير السينمائي، التي تأخذ مقطعا معينا ، ثم تبدل وضعها لتأخذوضعا جديدا ، وتأخذ الوجه على شكل وجهي ، أو جانبي يساري ، ويميني ، تأخذه من أعلى بمنظور خاص ، أو من أسفل ، أو تختار مقطعا هاما ، من الوجه مع الخلفية وهكذا .



طبيعة صامتة

ونتساءل : لماذا هذا التكرار ، وما هي المبررات التي دفعته الى ذلك ؟

إن عملية التكرار تستهدف سبر أغوار النفس البشرية ، في كل حالة من الحالات ، وفي كل مرة تتبدل النفس ، وتتبدل الملامح الخارجية حسب هذه التبدلات ، وحين يرسم الفنان نفسه ، يكون قادرا على سبر أغوارها ، وربط التبدلات الظاهرية على الوجه بالتبدلات الداخلية ، وتكشف التبدلات العميقة التي تطرأ على الشكل ، من تحوير ، وعلى اللون من تغييرات ، وعلينا أن نوضح أن لوحات الوجوه التي رسمها [مروان] ، بدأت تتجه نحو طريقة في التعبير تتمتع بخصوصية .

أولا : إن الشكل لم يعد يتقرر بالخط كما هي الحال في المرحلة الأولى ، بل أصبح الخط يتحرك بعفوية ، وينتج عن مجموعات ضربات فرشاة غير محددة ، بل تعطي الانطباع والذي يجعل الشكل الانساني قلقا ، واللون ينضاف بعفوية ، ويقدم الحالة الإنسانية ، وهكذا قد تبرز بعض عناصر الوجه ، أو تغيب حسب الحالة النفسية التي يعيشها الفنان .

ثانيا : أخذ الشكل الانساني (الوجه) ، شكل [الأرض] وتضاريسها،وهنا يتداخل مع التضاريس، والنتواءات ، والجبال ، وما فيها من معالم ، ورغم الشكل التعبيري الظاهر في سبر أغوار النفس ، والعالم ، وتقديم الحالة الدرامية التي تكشف عن



زهور مائي

[وحدة] الايسان واغترابه ، وهكذا قدم العلاقة الحميمية التي تربطه بارضه ، واندماجه الصوفي معها، والتي عبرت عن الحنين الى الوطن ، والتعلق به ، وربط الجانب الذاتي والمأساة الفردية ، بالمشكلة العامة وما يحمله من ذكريات على صلة عميقة بطبيعة بلاده.

ثالثا : إن ضخامة اللوحات التي رسمها ، في هذه المرحلة ، والتي تصل أحيانا الى [٢٦٠ × ١٦٠] أو [١٩٥ × ٢٦٠] ، وهذه الوجوه الضخمة في حجمها، والتي يراها المشاهد ، ويحس بأنها تستغرقه كلها ، حين يقف أمامها ، وتسمح بتقديم التفاصيل التي تملك الأشكال الطبيعية ، والأرض بكل وضوح ، وتسمح له بأن يعطي ما يريد من تفاصيل .

رابعا : إن رسم لوحة واحدة ، بهذه الضخامة ، قد يستغرق أكثر من عام كامل ، وهي لهذا ليست وليدة نزوة عابرة ، بل محاولة لتكثيف حالة من الحالات التي تملك خصوصية ، حالة وجدانية لها جانبها الانساني العميق ، ولهذا نرى حالة انسانية كاملة ، قد تجمع الفرح والحزن وقد يرتبط بالمرحلة التي ترسم بها ، لكنها تمثل الوضع الذي يعيشه ، وما نراه في التفاصيل ، يضعنا أمام الوضع القائم الذي يمتزج فيه أكثر من جانب ، وهكذا نرى الانسان وهو وضع المتبدل نتيجة لأنه يتلقى الأشياء المخزنة ، وكما يتلقى الأشياء المفرحة ، وليس للانسان هنا حالة واحدة يكتسبها ، ويظل عليها ، بل يعيش الحالات المختلفة ، ويعيشها ويقدمها .



طبيعة صامتة

خامسا : تتبدل اللوحة عند [مروان] أثناء العمل كثيرا ، فهو يبدل ثم يحذف ، ثم يعالجها من جديد ، حتى يرضى عنها ، وهكذا لا نرى الصورة المسبقة موجودة قبل الرسم ، وهكذا يقدم اللوحة ، وقد تبدلت في كل لحظة أثناء الرسم ، وحتى يصل الى النهاية ، والتي قد لا تكون متوقعة ، وهكذا يقدم لنا حالة انسانية كاملة ، وليس ترجمة أدبية مسبقة لحالة وحيدة الجانب ، بل حالة تختلط فيها الأمور ، وما اكتسبه من الماضي والماضي البعيد مع ما يريد تقديمه الآن ، ومع الحالة الوجدانية الذاتية ، والارتباط بالواقع ، والحياة اليومية .

سادسا : لقد اكتسب [مروان] ، من خلال هذه المعالجة شيئا هاما ، وهو أن على الفنان أن يكون مصورا زيتيا ، وعليه أن يدرك أهمية المادة التي يستخدمها ، ويعالجها كما يجب أن تعالج ، وكذلك الألوان المائية التي تتمتع بخصائص مستقلة ، والحفر على المعدن ، وحين نقارن بين لوحاته الزيتية التي تملك العجينة الدسمة ، التي تدل على خبرة عالية ، تتصل بكبار المصورين ، ويعطي الألوان المائية بفراغات الضوء ، وكذلك في لوحات الحفر ، وحين نقارن الموضوع الواحد المنفذ بمختلف المواد ، نجد اختلافات تقتضيها طبيعة المادة ، وقد اكتسب خبرات واسعة متعددة في جميع

المواد ، واضاف الى خبراته النفسية والفنية والانسانية خبرات جديدة .

مرحلة الطبيعة الصامتة

في العام [١٩٧٨] ابتعد مروان عن رسم وجهه ، نحو موضوعات أخرى مثل الطبيعة الصامتة ، والماريونيت [لعبة تستخدم من أجل مسرح العرائس]، وغيرها من الموضوعات ، وقد بدأ يجرب تطبيق ما توصل اليه من معالجة ، على موضوعات كثيرة خارجية بالنسبة له ، وهنا اتجه اتجاها جديدا يمكننا أن نشرحه وفق ما يلي :

أولا : بعد سبع سنوات من الرسم لوجهه ، كان لابد له من أن يتجه الى الموضوعات الأخرى الخارجية ، يحاول أن يعطيها بعدها الانساني ، لا مظهرها الخارجي ويستعين بخبراته المكتسبة في تقديم لوحاته .

ثانيا : لقد اكتشف في (الماريونيت) ، شيئا جديدا خاصا ، ورأى في هذه اللعبة ، ما يساعده على التعبير ويقدم الجوانب الذاتية من خلال هذا الشكل الذي يتمتع بغرابة ، ولقد رسم اللعبة العديد من المرات في عدة أوضاع ، وبالألوان الزيتية ، والمائية ، والحفر ، وكانت هذه وسيلة من اظهار قدرته على معالجة أي موضوع ، واعطائه المعاني الانسانية والفنية ، واظهار قدرته على أن يقول ما قاله عبر وجهه ، ومن خلال المواضيع الأخرى ، وهكذا مرحلة البحث عن القيم التصويرية من خلال هذه اللعبة ، ومدها بالعناصر الكثيرة المضافة التي تعكس حالته ، وتوحده معها ، ولهذا أصبحت اللوحة قادرة على نقل ما يريد ، وفي كل لحظة تتبدل الألوان مع تبدل الحالة الموضوعة فيها ، والتي تقدم حالة يعيشها هو ، ووجد لها في هذا الشكل ما يساعده على أن يقول ، وهكذا دخل مرحلة تجريبية ، يختبر فيها قدرته على المعالجة عبر شيء جديد ، وعلينا أن نوضح أن [مروان] دوما يفكر ويبحث ، ويكتشف ، ويتقدم في كشوفاته على نفسه ، ويفاجئنا بالشيء الجديد ، لونا ومعالجة للموضوعات مهما كانت .

ثالثا : لقد استخدم اللعبة ، عبر معالجات عديدة ، تارة نراها واضحة المعالم ، وتارة تغيب ضمن مساحة اللوحة ، وتتحول الى لون ، ولكننا لو تمعنا في تفاصيل الألوان نجدها تتحرك حركة لامتناهية . وذلك نتيجة لقدرة (مروان) على علاقة لونية دسمة . تحسسنا بالحالة التي تعيشها ، أو يعيشها هو ، وقد تحولت الألوان الى شيء معبر عن الأفكار ، ويصل الى الخصوصية عن هذه الطريقة ، التي تذكرنا بكبار المصورين .

رابعا : ويتوصل من خلال الطبيعة الصامتة الى نفس المفاهيم ، ومن المعروف أن الطبيعة الصامتة هي أكثر الأشياء بعدا عن المواضيع المباشرة ، ذلك لأن الفواكه هي التي استخدمها [سيزان] كموضوع حيادي ، يكتسب اهمية من معالجته ، وهكذا توصل الى اقصى التجديد حين رسم الطبيعة الصامتة ، واكسبها المعاني التي يريد ، اللونية والانسانية ، ومن ثم بدات اللوحة تعود الى القيم التصويرية الأساسية ، التجريد الذي اصبح ملونا معبرا عن حالة وجدانية عن طريق تحوير الحالة الانسايية الى علاقة شكلية ولونية .

عودة الى الوجوه

ويعود [مروان] الى الوجوه يرسمها ، وذلك منذ عام [١٩٩٠] ، ويقدم الشكل الأكثر بساطة ، وتأثيرا فهو يبدل الألوان لتصبح أكثر تناغما وانسجاما مع بعضها في كل لوحة ، وتتحول الأفكار والمشاعر الى الحركة العميقة للون . ومع سيطرة للالوان البنية بعيدا عن الألوان الحارة ، التي استخدمها في مرحلة (الماريونيت) ، أو الطبيعة الصامتة ، ويتحرك اللون حركة خاصة تبعده عن اعطاء أية دلالة مباشرة ، وهكذا تصبح القيم التجريدية هي التي تسيطر ، وهكذا يبحث عن القيم التصويرية ، ولا يفكر الا في البحث كيف يتحول الوجه الى علاقات مجردة شكلية ، ويختلف كل وجه عن الآخر ، تحت تأثير الحالة التي يرسم مروان بها ، تارة نرى الملمس الناعم المنسجم نتيجة لعلاقات البنى مع الأصفر الذي يلون السطح بضربات ، أو توشيحات وتشف عن لون آخر ، وتختلف المعالجة ليعطي المادة المرسوم المختلفة ، وقد يتدخل الأزرق في الخلفية ، أو داخل الوجه ، أو نرى الأوكر يتداخل مع البنفسجي ، والأصفر ليعطي حالة جديدة ، وقد يدخل الأحمر مع الأصفر ، والبنفسجي ، وهكذا يتحول الى حركة الوان الوجه ، وتفاعلها مع الخلفية ، وما يعطي هذا للمشاهد من تأثيرات .

إن [مروان] يعيش حالة جديدة من (الانفعالات) التي تتحول الى علاقات لونية ، ويقدم الوجه المجرد الذي لم يبق منه إلا القليل ، والذي تغيب أمام طغيان للإنفعال وتتبلور اللوحة من خلال هذا البحث التشكيلي ، الذي عودنا [مروان] عليه في كل مرة ، ويتخذ علاقة جديدة مر [ ]وان يبني عليها لوحته ، محاولا أن يبدل الشروط اللونية ، وذلك كي يترجم أحاسيسه ، وانفعالاته بلغة التصوير المجردة ، ومع إضافة شيء خاص به ، إنه حركة اللون الإنسيابية ، والتي تتحرك على مساحة اللوحة ، والتي نرى فيها معالم الطبيعة التي تتحول في الخلفية ، والتي تتداخل مع الوجه الذي نراه ، إنها الرؤية التي تربط المنظر



طبيعة صامتة

بالتجريد والوجه ، ويمكن أن تتجلى هذه الرؤية المزدوجة ، إذا نظرنا من زاوية مختلفة عن الرؤية التقليدية ، ولنحس بأن الطبيعة موجودة .

ويبقى التساؤل عن أعمال [مروان] وعن صلاتها بالتعبيرية، أو غيرها من المدارس الفنية إن من الواضح أنها شديدة الصلة بها ، تترجم حالات يعيشها أو عاشها في الماضي ، ولكنها تخلصت من كل آثار [الأدب] الذي أولع التعبيريون به ، واتجهت الى البحث عن وسرعة تعبير خاصة فنية ، ولا نرى الفكرة إلا وقد تحولت الى لون وعلاقة وألوان،وأشكاله ، وصياغات اللون التي تعني أن [مروان] كان دوماً يعود الى الاصول التشكيلية ، باحثاً ، ومجرباً لتخليص لوحته من كل العناصر الدخيلة على الفن ، وواضعاً لنفسه ترجمة خاصة لما يريد قوله ، وكيف يقوله ، في كل مرحلة من المراحل التي مر بها ، حتى بلغ في لوحاته الأخيرة الشكل الذي يصل الى العلاقات التصويرية ، بكل دسامتها ، وكل قدراتها على التعبير، مفضلاً ، أن يكون فنه حديثاً ومجرداً ، وفيه الجانب الانساني الشخصي ، ويحمل التراث والمقولات التي تتدفق من خلال الألوان وأشكال التعبير الفني ، وهكذا حقق المعادلة الصعبة بخصوصية لا تجارى .

الحركة الفنيّة في لبنان

حليم جرداق

ان نظرةً تأملية في ما يتضنه المتحف الوطني في بيروت من نحت ونتوءات وآنية وتماثيل ونواويس وحليٍّ وفسيفساء وتلاوين حائطية ، منذ ما قبل التاريخ وعبر تعدّ الأدوار والحقب والمراحل ، تظهر بجلاء الطاقة المميزة بهذا الشعب على الابداع والخلق والابتكار ، كما في الآن نفسه ، الانفتاح على فنون الشعوب الحضارية الاخرى والتفاعل معها وتمثل ما هو جميل وقيّم فيها .

هذه الذاتية المبدعة المنفتحة والمتفاعلة ، هي الدافع والمحرك وراء الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة والحديثة في لبنان .

انها ذاتية خلاقة منفتحة ومتعددة الامكانات واللطائف ، تمتاز بالتنوع في الموضوعات والاساليب ، وبحس رهيف سليم لاشراقة الالوان ونقاحة الاضواء ، وبالتماسك والتناغم والتوزين بين الملاذة التشكيلية ، وملكة التصور ، بين صرامة الهندسة وطراوة الحس الشعري ، مثلما بين الخطوط العريضة الكبيرة للتأليف والمطولات الدقيقة الصغيرة .

ان الحلقة المباشرة المنظورة التي تتدرّج منها الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة والحديثة في لبنان تتمثل بالثلاثي [داوود القرم (١٠٥٢ – ١٩٣٠)] و [حبيب سرور (١٨٦٠ – ١٩٣٨)] و [خليل الصليبي (١٨٧٠ – ١٩٢٨)] .

ولقد تتلمذ على سرور كلٌ من [مصطفى فرّوخ (١٩٠٢ – ١٩٥٧)] و [صليبا الدويهي (١٩١٢ – ١٩٩٤)] . كما تتلمذ على خليل الصليبي كل من [عمر الأنسي (١٩٠١ – ١٩٦٩)] و [قيصر الجميّل (١٨٩٨ – ١٩٥٨)] .

ان (داوود القرم) و (حبيب سرور) درسا في روما النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، غير المتأثرة بما كان يحدث في الغرب الأوروبي من تطورات فنية ، حيث كانت الانطباعية قد ثبتت نفسها ، وفتحت المجال واسعاً امام تطورات أكثر جذرية .

لقد بقيا ضمن الاسلوب [الاكاديمي التقليدي] المحافظ والملتصق بالواقع الخارجي للاشياء وغير المهتم بالقماشة اللونية ، وباللمسة التعبيرية التأويلية التعقيبية على هذا الواقع .

مع (خليل الصليبي) تتغير اللهجة ، فقد اتجه صوب الغرب الاوروبي وتنقل دارسا ومقيما ، في (ادنبرغ) و (لندن) و (نيويورك) و (باريس) .

فلقد تشبّع بالجو الليبرالي الانكلوسكوني المتوافق مع مزاجه هو الرومانسي المتمرد والقوي الشعور بذاتيته الفردية الشخصية . به تبدأ ولادة النظرة الحديثة الى الفن والفنان عندنا . كان الفنان آنذاك ، في نظر الناس كما في نظر نفسه ، صاحب مهنة او مهارة يدوية ينتظر الزبائن في مشغله ليأتوا ويوصوه



خليل صليبي



عمراوني - لبنان

على لوحات . او انه في افضل الاحوال كان ينتقي موضوعات يعرف أنها مرغوبة من الذوق العام المألوف . وكانت موضوعاته في معظمها دينيه من جهة ، أو لأشخاص السلطة والوجاهة والبيوتهم من جهة ثانية .

جاء (خليل الصليبي) نغماً جديداً وشعلة تتوقد بالرغبات الطازجة ، يختار موضوعاته مما يروق له ويلبي اندفاعه الرومنسي وشهوته الى اللون الحي البهي ، صار الفن عنده ممارسة الحرية والاستقلال الشخصي الذاتي واختياراً لنوعية وجود وحياة . ويتمثل جديد الصليبي في ان الالوان عنده صارت غاية في ذاتها ينتقي لها الموضوعات التي تلائمها وتبرز غناها . لقد حول المراة ، والمنظر الطبيعي والوجه الى حقائق لونية جمالية تشكيلية . كان تأثيره كبيراً على الحركة الفنية عندنا وذلك عن طريق تلميذيه الكبيرين عمر الأنسي وقيصر الجميل الذين ورثا عنه هذه اللونية الشعرية الرومانسية ، وقد تتلمذ عليهما الكثيرون من الفنانين اللبنانيين البارزين على الساحة الفنية اليوم ، وخصوصاً الجميل لكونه اصبح استاذ الرسم في الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة سنة ١٩٤٤ .. وهناك فنان من الرعيل الثاني هو صليبا الدويهي يشكل ظاهرة تلفت الانتباه بين فناني جيله . فهو الفنان الذي ظل شاباً يمتلك الحيوية على التجدد في فنه . وكما كان ملوناً ممتازاً واصلاً في نتاجه



رشيد وهبي - لبنان

« الانطباعي » السابق ، فهو كذلك في انتاجه التجريدي اللاموضوعي ، وبالأخص في الفترة الانتقالية التي سبقت مرحلة « الحد الأدنى من الايجاز والتقليل » Minimalism والهارد لاين Hard Line وفي الفترة التي كان لا يزال فيها اللون لطائف وتدرجات ، والواقع آثار ، واليد الموزونة الحساسة لمسة وحركة وحرارة .

استطاع [الدويهي] ان يتفلت من الصبغة « المحلية » التي كانت لموضوعاته قبلاً ، ومن مفهومه الفني السابق ، ويصل الى لغة الاشكال اللونية مجردة في ذاتها ، ان وجوده في نيويورك جعله يتجه الى اعتماد المسطحات اللونية التجريدية المتجانبة والمتداخلة والمتراكبة أحيانا ويوزعها في تأليف تشكل في حد ذاتها موضوعات العمل الفني عنده .

في النصف الاول من هذا القرن ، وفي فترة الرعيل الثاني من الفنانين ، أي (فروخ) و (الدويهي) و (الأنسي) و (الجميّل) لم يكن هناك حركة فنية تشكيلية جماعية ناشطة . كانت المعارض نادرة



حبيب سرور - لبنان

ومتباعدة في الزمن ، ولم يكن هناك جمعية أو نقابة للفنانين ، ولا صالات للعرض وكذلك لا جمهور فني يهتم باقتناء الاعمال الفنية .

في سنة [١٩٤٤] أنشأ (ألكسي بطرس) في الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة التي كان قد أسسها سنة (١٩٣٨) قسماً للرسم والنحت ، فكان هذا العمل باعثاً على تنشيط الحركة الفنية التشكيلية .

وابتداءا من أوائل الخمسينات ، راحت هذه الاكاديمية تعطي ثمارها ، عندما بدأ في الظهور على المسرح الفني التشكيلي ، فنانون شبان كانوا قد درسوا في الاكاديمية المذكورة ، والبعض في محترفات خاصة ، وتابعوا تحصيلهم في باريس وغيرها من العواصم الفنية ، ثم بدؤوا يعودون الى (لبنان) ليقوموا بحركة فنية راحت تتقوى وتزدهر سنة بعد سنة .

هؤلاء الفنانون راحوا يظهرون على المسرح الفني في معارض افرادية وجماعية كمعرض الربيع الذي كانت تنظمه وزارة التربية والفنون الجميلة ومعرض الخريف في متحف سرسق ، منذ أواسط الخمسينات حتى بداية الأحداث سنة ١٩٧٥ . ولقد ساهم الاهتمام الرسمي بالحركة التشكيلية اللبنانية في الفترة السابقة على اندلاع الحرب في لبنان ، ولا سيما عبر نشاط مصلحة الشؤون الثقافية والفنون الجميلة ، بتوفير مناخ مؤات لانعاش التشكيل

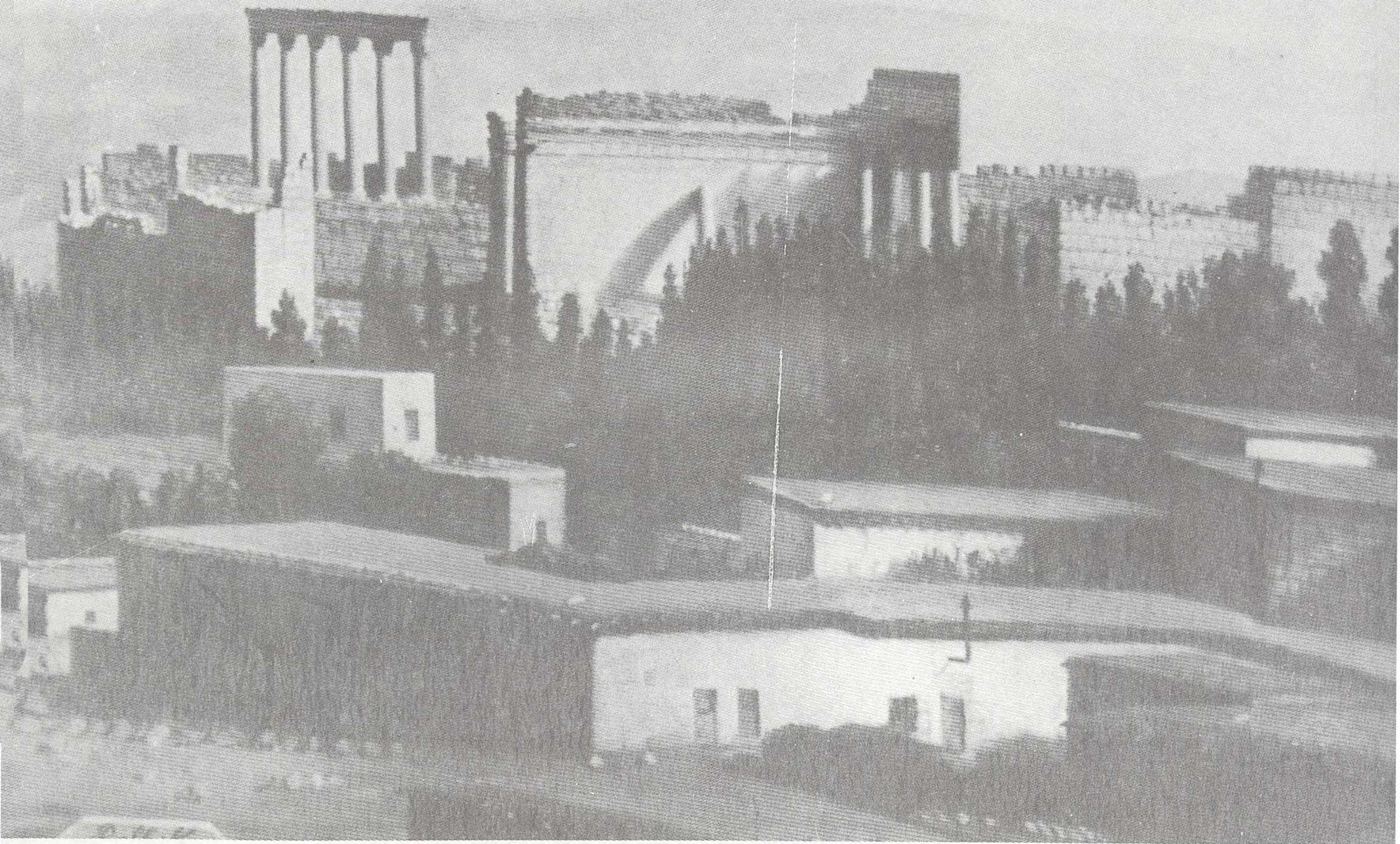


صليبا الدويهي - لبنان

اللبناني ، وهذه الفترة من الزمن هي في تقديري سنوات الاندفاع الفني القوي الاصيل الذي ارسى دعامة الحركة الفنية التشكيلية الحديثة في لبنان واعطاها ملامحها الأبرز .

والجدير ذكره أن معظم هؤلاء الفنانين قد شكل الهيئة التأسيسية والتعليمية لمعهد الفنون الجميلة الذي أنشىء في الجامعة اللبنانية سنة (١٩٦٥) والذي راح بدوره يغذي الحركة الفنية بالامكانيات الشابة الجديدة ، وكذلك كان شأن الدائرة الفنية في الجامعة الاميركية ، والدائرة الفنية في كلية بيروت الجامعية B.U.C. ومع هذا الرفق الفني الاصيل راحت تظهر (دور الفن) وصلات العرض ، مثل دار الفن والادب التي جاءت في الوقت المناسب لتلبي حاجات الحركة الفنية وترفع من شأنها ، كما ظهرت غاليري وان One وغاليري كونتاكت Contact اللتين كان لهما مستوىً عالمي راق وانفتاحاً على زملائنا الفنانين العرب الآخرين في كل اقطارهم ، وكذلك غاليري سانتردار Centre d'art التي جلبت الى (بيروت) كبار الفنانين الأوروبيين العالميين الى جانب الفنانين اللبنانيين ، وكذلك غاليري دامو Damo التي كان لأصحابها الجرأة بافتتاحها في حومة الأحداث ، وشكلت المتنفس الفني الهام الوحيد في تلك الفترة العصيبة ، هذه النشاطات جعلت من (بيروت) حاضرة فنية رائدة في عالمنا العربي .

لقد أثبت الفنانون اللبنانيون انهم أصحاب مواهب



داوود القرم - لبنان

وتنوع ، واهل انفتاح على ما يستجد عالمياً في المجالات الفنية والمساهمة فيها . وقد تمثل ذلك بالاخص في عدد من الفنانين الذين تابعوا تحصيلهم الفني في باريس ، وغيرها من العواصم الفنية ، واقاموا فيها زمناً كافياً للتعمق ، ودخلوا في نشاطاتها الفنية ، وكانت لهم الخلفية النفسية النشيطة المتحدية المتطلبة ، والتكوين الذهني المنفتح والمتميز بالاستقلالية في الروح والثقة بالنفس ، والعراقة في التمدن والحضارة ، والوسوع في التطلع يمكنهم من أن يفتحوا بخصوصيتهم ومميزاتهم الحضارية التراثية اللبنانية العربية المشرقية على حركة التطور الفني العالمية ، ليفعلوا ويثمروا هذه الخصوصية التراثية بطريقة متطورة متجددة راقية حديثة ، فيتلاقوا ويتشاركوا في الاختبار الفني مع أصحاب الوعي الحديث في عالمهم العربي وفي العالم قاطبة ، ويحسون الحداثة ويطلبونها كحاجة فنية روحية ضرورية من حاجاتهم الحياتية الروحية ، ويعبرون من خلال هذه الحداثة ، ومن على مستواها ، عن الجوهر الخلاق فيهم .

الفنانون اللبنانيون قاموا ، في سنوات قليلة نسبياً ، بحركة فنية نشيطة حديثة هي من أهم ما شهده عالمنا العربي ، وبلدان الشرق الاوسط ، من حركات فنية وهم اليوم يواجهون التحديات ويتغلبون على الحالات الشاذة عن الفن والحقيقة والفكر والذوق والروح ، التي أفرزتها الاحداث ، ويتابعون حركتهم الفنية بقوة وأصالة .

الحركة الفنيّة التشكيليّة في فلسطين

عماد عبد الوهاب

في كل مرة نكتب فيها عن الفن التشكيلي الفلسطيني ، فان قوة خفية تشدنا الى البدايات ، لعله التلازم بين المأساة وناتجها الثقافي ، أو أن قلق الطريق ، يفرض علينا أن نخطو من بدايته ، وليس في ذلك ميلا للسرد ، إنما خصوصية أملاها واقع [عصي على التجزئة] كونه يشكل حركة متصلة من المأساة .

تلك المأساة (١٩٤٨) التي كانت شاهدة على ذاتها ، عبر رسومات ، شكلت البداية الفعلية للتشكيل الفلسطيني المعاصر ، والتي سبقتها منذ مطلع هذا القرن ممهدات ، تمثلت في عدد محدود من الدارسين الفلسطينيين للفنون الزخرفية والخطية والتطبيقية ، إلا ان غياب اللوحة الحاملية وبالتالي غياب الحركة المعرفية على الصعيد الفلسطيني آنذاك ، حصر دور هؤلاء الدراسين في إطار الممهدين للحركة التشكيلية الفعلية .

إن ذلك لا ينتقص من قيمة الأعمال الزخرفية والايقونية التي ظهرت في تلك الفترة ، والتي للأسف لم توثق متحفياً أو حتى كصور وربما جرى تناثرها كما هو حال راسميها .

واذا كان تاريخ الحركات التشكيلية يبدأ مع المنتوج الفني أو اللوحة الحاملية ، المنطلقة من عزله المرسم الضيق ، الى رحابه الجمهور المتلقي (المعارض) ، باعتبار إن أية حركة تشكيلية تكتسب مشروعيتها ليس كأثر فقط إنما كمؤشر أيضا (العلاقة التبادلية) ، فان التاريخ الفعلي للحركة التشكيلية الفلسطينية يعود الى مطلع الخمسينات ، حيث أقام الفنان [اسماعيل شموط] أول معرض تشكيلي فلسطيني ، في (غزة) عام (١٩٥٣) ، إن أعمال هذا المعرض كانت ولا زالت شاهدة على التراجيديا الفلسطينية ، حيث أتت متماهية مع المجموع في لحظة افتقاده للوطن ، وبحثه عن موطىء قدم له في الشتات ، لذلك فان أهمية تلك الاعمال تنبع من رؤية المجموع لذاته فيها .

لذلك فان البداية تميزت باسلوب [مباشر] قادر على النقل الواقعي الدقيق لتفاصيل الحياة اليومية ، في لحظة شقاءها وبؤسها .

من هنا فان [اسماعيل شموط] وجد نفسه مدفوعا لانتهاج الواقعية الوصفية التعامل مع منتوجه الفني ، لقد كان قانعا إن المعادل الصوري لهذه



اسماعيل شموط _ فلسطين

المأساة ، لا يجد ضالته إلا في هذا الاسلوب .

لقد استمرت [الواقعية الوصفية] عدة سنوات ، قبل أن تغير مسارها ، ذلك إن ادراكا واضحا بدا يحيط بهذه المأساة ، ويحللها ويدرك أسبابها وعواملها، وبالتالي بدأ تجاوزاً نسبياً لحالة التوصيف باتجاه اعادة بناء الذات الجماعية وإبقائها متصلة بالذاكرة الحية النابضة التي تختزن الوطن قبل الشتات .

في هذا الإطار بدأت تتبلور واقعية رمزية جديدة، اخذت بمحنى ترميز العناصر الأساسية المشبعة بالتاريخ والتراث والحياة الفلسطينية ، وتحولها ذهنياً من أثر ملموس الى حالة رمزية دلالية ، تبقيها حية في الواقع والذاكرة معا .

لقد ترافق هذا التطور ، مع ظهور عدد من الفنانيين الجدد ، الذين تناولوا الزمن كعنصر مكمل للأرض والانسان ، الزمن في ابعاده الثلاثة ، لعب دوراً من حيث دلالته الرمزية في صياغة اللوحة الفلسطينية ، فإذا كان الزمن الآتي قد تجاوز حالة التوصيف ، وأوجد رموزه المستمدة من الحالة الفلسطينية ، فان الزمن المستشرق قد أشر الى امكانية الخروج منها والبديل لها ، فيما ابقى الزمن الماضي ذاكرتنا مفتوحة على الحلم والتواصل معا .

لقد ذهب البعض من رواد الجيل الثاني من الحركة التشكيلية الفلسطينية ، الى التعامل مع الزمن الماضي القريب ، الحي والطازج عبر استدعاءات لزمن

الطفولة المعاشة ـ [توفيق عبد العال] فيما ذهب آخرون الى الزمن البعيد ، حيث الاسطورة والرموز الكنعانية والشواهد التاريخية [مصطفى الحلاج] و [عبد الرحمن المزين] . لقد ترافق ظهور الجيل الثاني مع انطلاقة الثورة الفلسطينية المعاصرة فأنيط به دور مهم في استنباط رموزا تشكيلية جديدة تعادل هذا الحدث ، فبدأت تلك الرموز تحتشد في الاعمال الفلسطينية بتوظيفات متنوعة ، تراوح ما بين المباشرة، التي غلب عليها الطابع الدعاوى والتحريضي ، دافعه الى الخلف بالتكوينات الجمالية والبنائية للعمل الفني، وبين آخرين لجأوا الى التوظيف غير المباشر لتلك الرموز ، وخلق حالة من التوازن بين متطلبات هذا الجديد وشروط العمل الفني .

بلا شك إن تلك الفترة شهدت انتعاشا للوحة الفلسطينية ، وزخما يوازي هذا الانقلاب التاريخي ، في حياة الشعب الفلسطيني ، وبدا أن مجال هذه اللوحة على صعيدي الشكل والمضمون مفتوح على أفق واسع ، ومنفتح في ذات الوقت على تجارب جديدة بدأت تتسرب الى نهر حركتنا التشكيلية الناشطة .

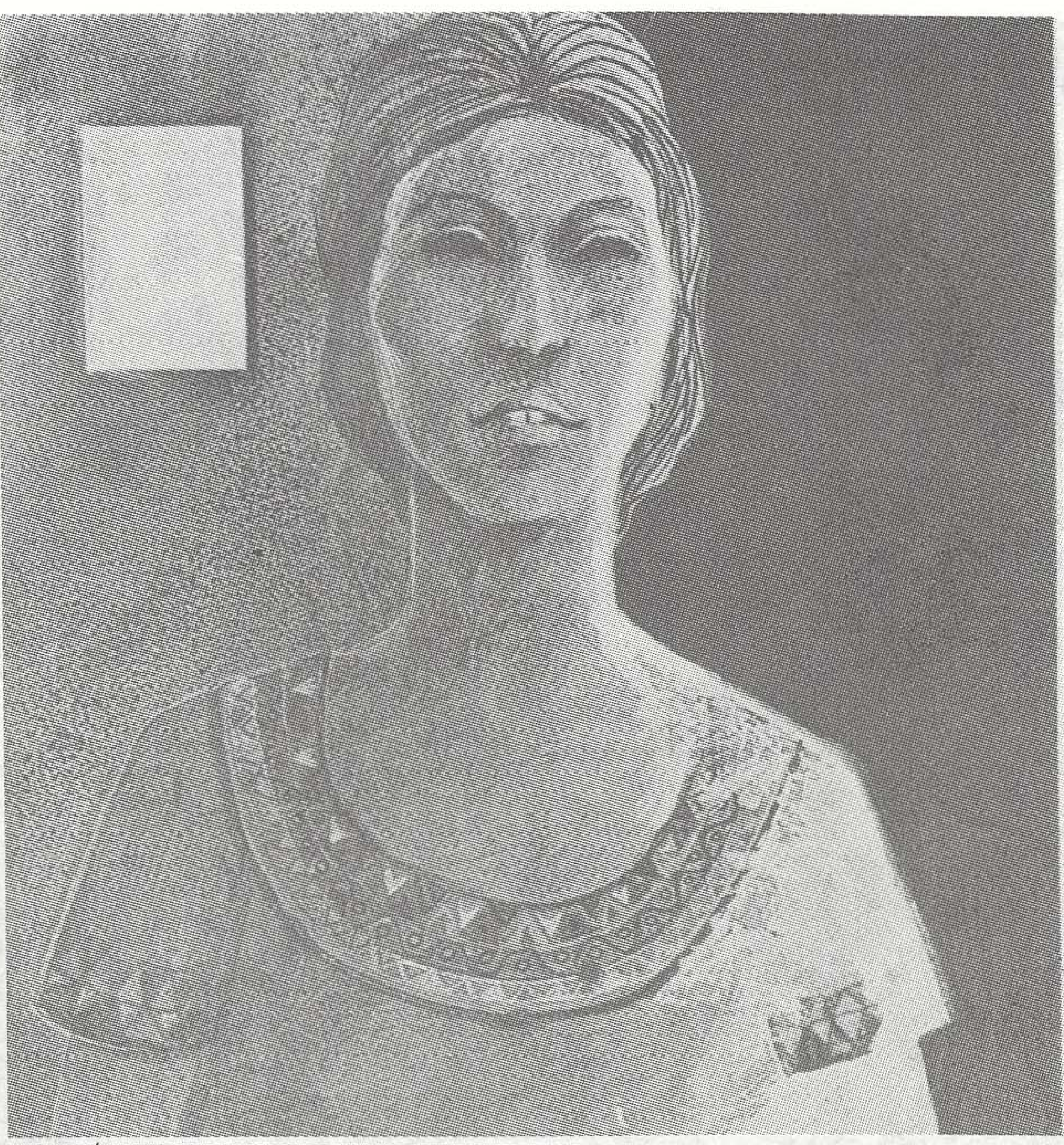
إن مجرى آخر لهذا النهر ، بدأت مياهه التي لم تتوقف تجري بوتيرة أسرع ، وبدا أن الاحتلال الصهيوني غير قادر على وقف جريان الحركة التشكيلية الفلسطينية في الداخل المحتل من الوطن .

ان ظروف الاحتلال ، دفعت فناني الداخل الى التناول غير المباشر للموضوعات الوطنية ، مما أضفى تنوعا كبيرا على تلك التجربة ، وربما فاق حجم الاستخدام الرمزي للوحة في الداخل مثيلاتها في الخارج ، وتم توظيف الموتيفات الشعبية والتراثية ، بكثافة واضحة ، وفي اطار من المعالجات التشكيلية المتوازنة على وجه العموم، ومن هنا بدأ شيوع الزخارف الفلسطينية ، ووحدات التطريز في اللوحة الفلسطينية المعاصرة .

اضافة الى ذلك فقد تميز فناني الداخل بالتعامل الفني مع البيئة الفلسطينية بشكل مباشر ، الأمر الذي كان عصيا على فناني الخارج ، حيث تم تناول تلك المواضيع في لحظة ثباتها كصورة علقت في ذهن الفنان منذ زمن الطفولة أو الشباب المبكر ، ذلك ما نلمسه في أعمال [عبد الحي مسلم] و [ابراهيم هزيمة] و [ابراهيم غنام] وآخرون .

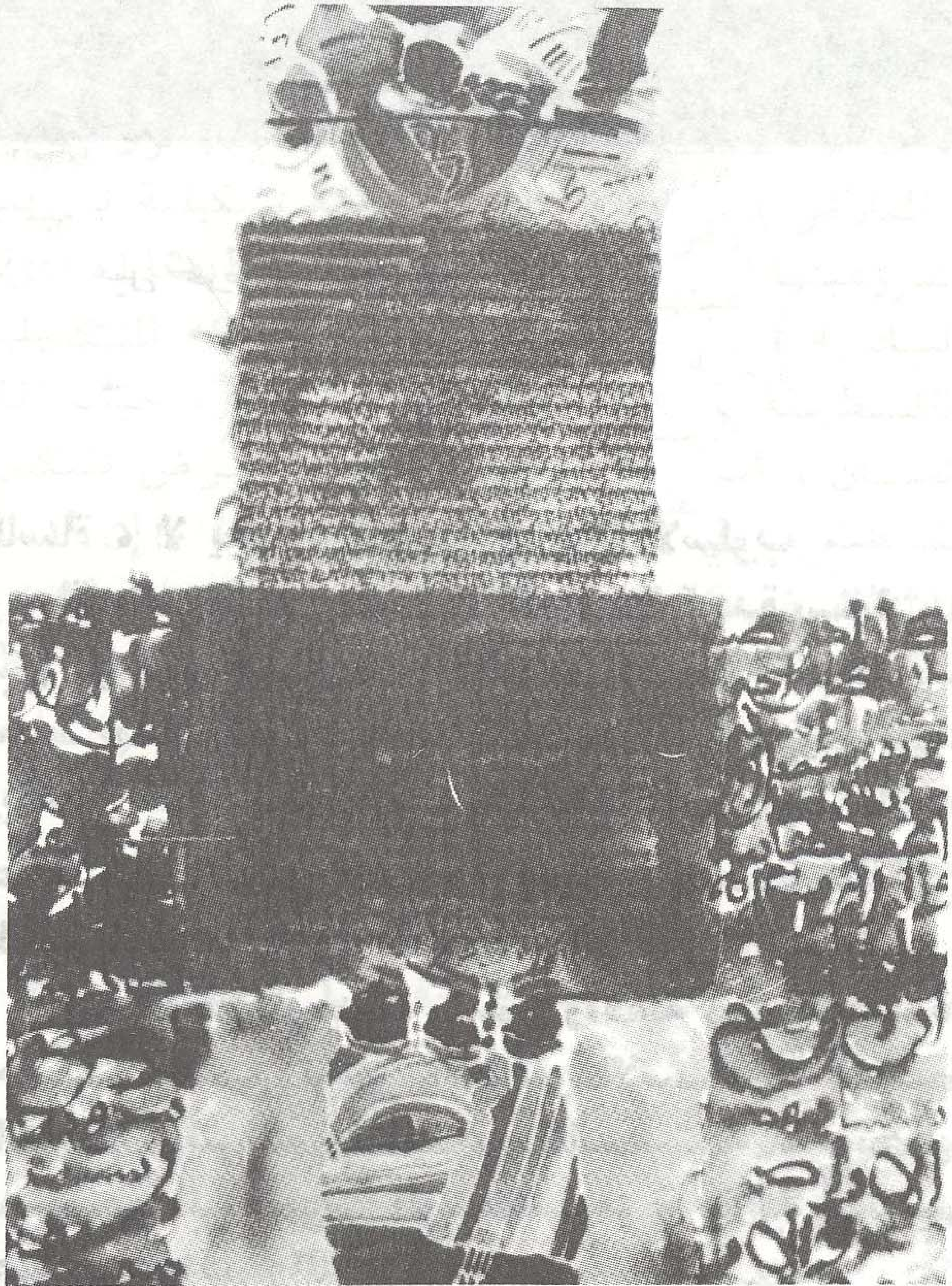
الواقع الراهن الحركة التشكيلية الفلسطينية

مع بداية السبعينات ، بدأت تتنامى اعداد الفنانين التشكيليين الفلسطينيين ، لتصل الى المئات ، ولتبدأ معها مرحلة جديدة لا تستند الى الكم فقط ، إنما جرى



مصطفى الحلاج - فلسطين

سمير سلامه - فلسطين





محمد حجازي - فلسطين

تنوع في المنتوج الفني أيضاً ، إن دراسة تقريبية لواقع الفنانيين الفلسطينيين ، تؤشر الى أن عدد دارسي الفنون الجميلة بفروعها المختلفة يصل الى حوالي (٦٠٠) خريخ ، نالوا تعليمهم في [٢٦] بلداً عربياً وأجنبياً ، وتوزعت دراستهم على ٦٣ اكاديمية ومعهد ومدرسة عليا . ويتوزع هذا العدد من حيث الاقامة على (٣٥) بلداً على وجه التقريب .

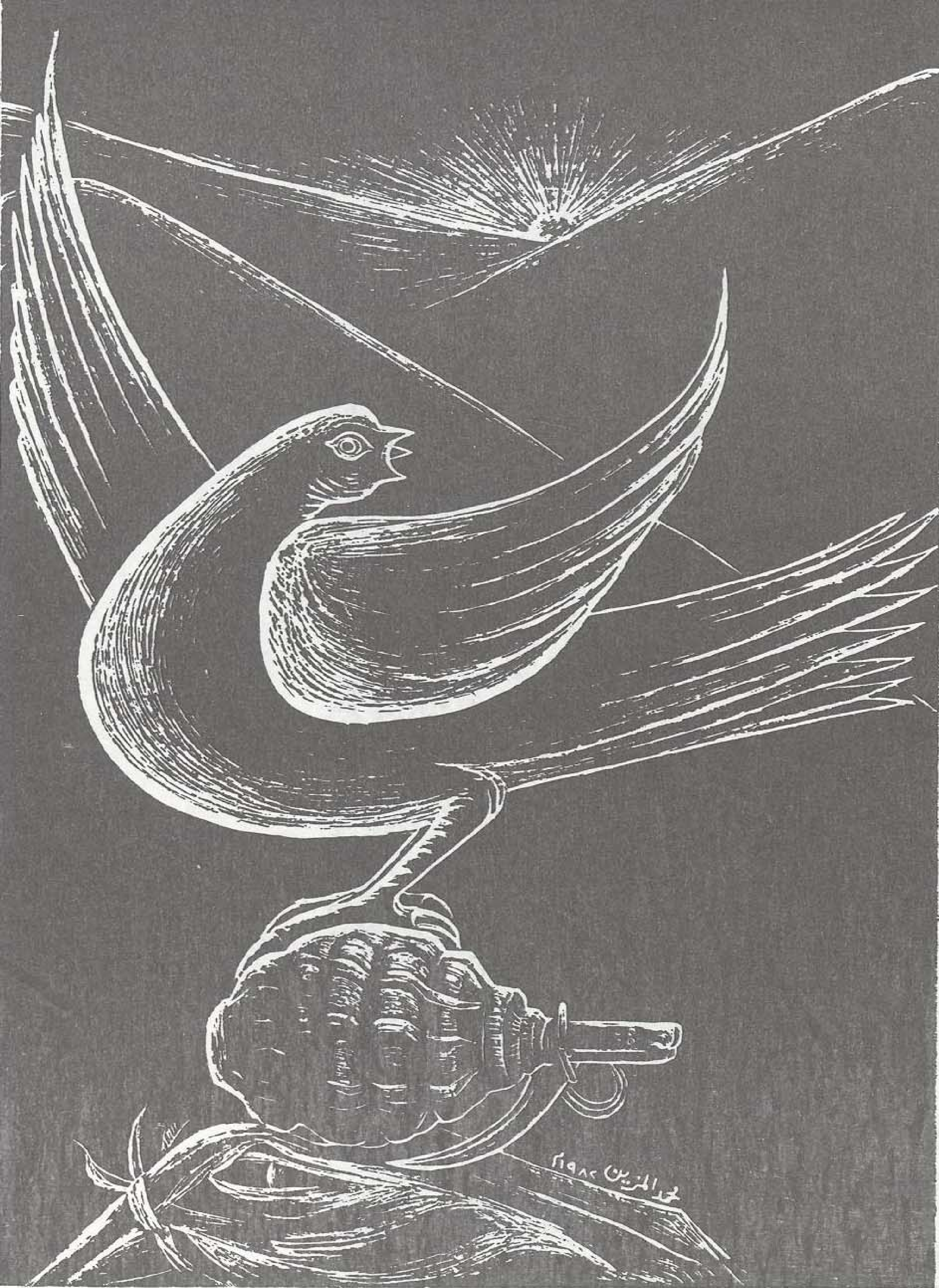
ان تلك الاحصائية التقريبية والتي تعكس حالة الشتات الفلسطيني ، قد تركت تأثيرات متباينة على الحركة التشكيلية الفلسطينية ، لايمكن رؤية وجهها السلبي فقط ، واغفال بعض الايجابيات التي رافقت هذا التنوع الاكاديمي والجغرافي .

إن طيفا واسعا من التيارات التشكيلية المعاصرة بدأ يلوح في افق الفن الفلسطيني، حمل في تدرجاته نضوجا على مستوى الوعي الابداعي لدور الفنان الفلسطيني ، والبحث في علائق جديدة بين متطلبات اللوحة كعمل ابداعي يعكس ثقافة لها ديمومتها الحضارية وبين اللحظة السياسية الراهنة .

ذلك البحث الجديد لايعني تجاوز الواقع ومتطلباته ، ولكن دونما الاتكاء عليه بخمول واكتساب مشروعية العمل الفني من كونه يعبر عن قضية عادلة فقط . فالقضية العادلة بحاجة الى لوحة تتميز بالابداع والتأثير كي تشكل دافعة حقيقية لهذه القضية على المستوى الثقافي والحضاري .



جمال أفغاني - فلسطين



محمد المزين - فلسطين

عماد عبد الوهاب - فلسطين



عبد الرحمن المزين - فلسطين





فلسطين

ان اعادة التقييم تلك ، فتحت الأبواب واسعة أمام تيارات جديدة في التشكيل الفلسطيني المعاصر ، ليعيد صياغة رموزه التي اكتسبها من موروثه التراثي والتشكيلي المتراكم ولكي يتعامل بتقنيات متطورة على صعيد العمل الفني وإفساح المجال لإبراز القيم الجمالية لهذا العمل .

الا أن تشظي تلك الاعداد من الفنانين الفلسطينيين بحكم الواقع الفلسطيني نفسه ، حال دون خلق حالة تفاعلية فيما بينها ، فأضحت وكأنها في جزر منفصلة عن بعضها ، خفف من قسوة واقعها وجود الاتحاد العام للفنانين التشكيليين الفلسطينيين ، الذي لعب دوراً مهماً في لحظة زمنية قصيرة كرابط بين فاعلي ومنتسبي هذا الاتحاد .

ولعلنا نلمس أيضا وفق الاحصائية التقريبية التي أشرنا اليها ، مدى التأثيرات المتباينة التي يتلقاها خريجو الاكاديميات المختلفة ، وقد يرى البعض في ذلك قدرا من التنوع والثراء ، وهذا أمر لاشك فيه ، بينما يرى البعض الآخر انه بالقدر الذي تكتسب فيه الحركة التشكيلية الفلسطينية تلك السمة لايجابية ، فان سلبية التبعثر يمكن أن تحد من الأولى .

لعل نقطة التوازن بين هذين القطبين تكمن في الانفتاح الواسع للتيارات الفنية الحديثة والتي لاتلغي الخصوصية ولكن لاتعمل على عزلها في ذات الوقت ، كما ان هناك رابطا وجدانيا حقيقيا ، وذاكرة جماعية متصلة تبقى تشد تلك الاعداد الآخذة بالتنامي من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين في مختلف اماكن الشتات .

كيف نقرأ عملاً فنيّاً

غازي الخالدي

قد يبدو للوهلة الاولى ان مسألة التذوق ، هي مسألة نسبية ، تختلف باختلاف الامزجة الفردية ، وتصل الى محصلة واحدة : لاجدال في الذوق ، تنوع وجهات النظر حول عمل فني محدد .

ويصح هذا الكلام ، عندما لا يكون بين أيدينا عمل فني له مواصفات علمية ، وموضوعية ، لايختلف عليها اثنان .

والسؤال المطروح هنا ، [من اين تبدأ المسألة ؟]. من المشاهد ، أم من العمل الفني نفسه ؟

العمل الفني هو المحرض ، والمشاهد هو المتلقي ، وهو الحكم ، وبين المشاهد والعمل تتراكم مجموعة قيم هي التي تشكل صلة الوصل بينهما ، وهي كما يلي :

١ ـ اللوحة نفسها : من الذي رسمها ، هل لحياة الفنان أو شخصيته ، أثر في انتاج هذه اللوحة ، هل يمكن ان نربط بين معاناة الفنان وحياته وبين اللوحة ، أم نأخذ اللوحة بمعزل عن حياته ومعاناته ، ونناقش العمل الفني وكأننا نعرف صاحبه .

٢ ـ ماذا في هذه اللوحة من قيم تتعلق بالمضمون الذي يعكسه الموضوع المطروح ، ومدى قدرة الفنان على ايصال الفكرة الى المشاهد ، وهل نجح في تحقيق هذه الغاية ؟.

هذا من ناحية الهدف ، أما الوسيلة التي استخدمها الفنان للوصول الى ذلك نناقشها على أساس قيم تقنية : كالاسلوب المتميز للفنان ، أي طابعه الشخصي الذي يحدد هويته بالمقارنة مع تجارب زملائه الفنانين ، ويندرج تحت هذا الاسلوب ، مجموعة مقومات منها مايتعلق باللون ، أو الخط ، أو بالحلول التشكيلية المطروحة ، داخل العمل الفني من احساس بالحجم ، (بول سيزان) ، أو الدرجات اللونية (التونات) ، (موراندي) ، أو علاقة الحجم باللون ، الاحساس بالبعد الهوائي (بيسارو) تلمس الفروق بين الخامات ، وموضوع التناظر والتوازن في تكوين اللوحة ، ومدى قدرته على التوفيق بينهما ، الخ ذلك من قيم تشكيلية معروفة .

٣ ـ المشاهد ، المتلقي ، من هو ، ماهي ثقافته ، ماهي درجة وعيه تجاه الفن ، والتجربة الفنية ، وماهي قدرته الشخصية على الاستيعاب والتذوق ، وهل له مواقف مسبقة تجاه الفن او تجاه الفنان بالذات ، أو تجاه العمل الفني المطروح أمامه ، عاطفته اين حدودها ، موضوعيته ماهي ابعادها ؟.. الخ .

لنبدأ بالعمل الفني نفسه :

١ ـ **الانطباع الأول** : الى أي مدى يمكن للعمل الفني أن يشدنا اليه أو يبعدنا عنه منذ اللحظة الأولى التي تقع عيننا عليه ، أي الصدمة ، فاما أن تكون



سوراه :

مبهجة مشرقة ، واما أن تكون متشائمة ، حزينة ، واما أن تكون دعوة غير مباشرة للتأمل الطويل في محاولة للكشف والاكتشاف .

ان التأثير الأولي الذي تحدثه رؤية العمل الفني لأول وهلة له أهمية كبيرة في علم النقد ، ولكنه ليس كل النقد ، لأنه مرتبط بعوامل آنية تعتمد على الاحساس الفطري ، أكثر من اعتمادها على التجربة الموضوعية المدربة ، لذلك يلجأ بعض النقاد الى عدم الاعتماد على الانطباع الأول ، حتى لا تأخذهم فكرة الانبهار ، كما جاء في نظرية علم الجمال ، بأن الفن انبهار ، باعتبار أن الانبهار ظاهرة مؤقتة ، ولكنه يشكل في حد ذاته صورة ايجابية للاحساس الخاص بالمشاهد ، فقد يتأثر من موضوع اللوحة أو من ألوانها أو الاسلوب المعالج به ، كالتقنية الغربية ، أو كالملمس المتنوع ، ولكن هذا لا يمنع أن نعترف أن الانطباع الأول الذي تشكله اللوحة ، هو محرض هام ودعوة غير مباشرة للتأمل والتقييم .

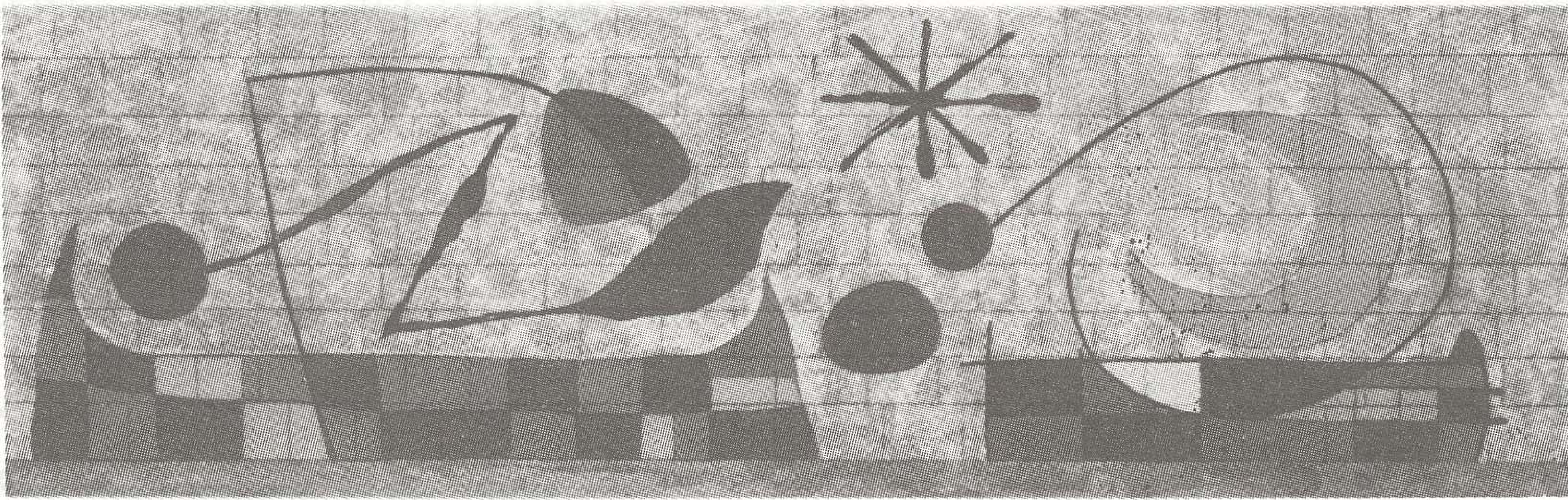
وعلى سبيل التطبيق ، نأخذ مثلا اللوحة الشهيرة [السين في يوم الأحد] لسوراه ، تصدمنا هذه اللوحة، صدمة غير عادية ، عندما نفاجأ بأنها مرسومة بالنقط ، ملايين ، ملايين ، من النقاط المتجاورة ، رصفت كخلايا النسيج ، لحمة وسدى ، تشكل بمجموعها لوحة فيها كل مقومات العمل الفني الكامل ، هذه الصدمة قد لا نجدها أمام لوحة لموديلياني أو ميرو ، والسبب هو أن رؤية لوحات (سوراه) من بعيد تختلف كليا عن رؤيتها عن قرب ، بينما (ميرو) و (موندريان) و (موديلياني) عندما ترى لوحاتهم ، لا تختلف كثيرا اذا ابتعدت أو اقتربت منها ، فالانطباع الاول يختلف هنا باختلاف طبيعة العمل الفني .

٢ ـ علاقة العمل الفني بالواقع وبالحياة وبالرؤية الفكرية التي يريدها الفنان أو يطلبها المشاهد ويبحث عنها : ان هذه المسألة متشعبة ، وتحتاج الى مجموعة عوامل لتحقق غرضها ، فمثلا نتساءل هل رسم الفنان ما هو واقع فعلا ؟ أم رسم ما كان في





ارنست



ميرو

الماضي ، أم رسم ما يجب أن يكون أو يحتمل أن يكون في المستقبل المجهول .

الى أن مدى استطاع الفنان ، من خلال خبرته وثقافته واحساسه الفني أن يتجاوز كل ذلك نحو تعبير جديد لواقع جديد ، لم ولن يولد بعد ، أي لا يمكن أن نجد له صلة بالحياة أو الواقع ، وعلى سبيل المثال نذكر أعمال (ماكس ارنست) ، السوريالي ، و (سلفادور دالي) ، و (كوكوشكا) وغيرهم ، من الفنانين الميتافيزيقيين الذين يتعاملون مع عالم غيبي من نسج خيالهم ، هذا العالم الذي يشكلونه كما يريدون ، ومن خلاله يطرحون الافكار والمشاعر التي يريدونها .

ومن جهة أخرى ، عندما نتأمل لوحات الفنان الروسي الشهير ريبين ، نلاحظ أن هذا الفنان ينقل الحياة بكل حيويتها وحرارتها الى أعماله ، مركزا على موقف الانسان ودوره فيها من خلال تأكيد الزمان والمكان في اطار واقعي طبيعي، منفذ بتعبيرية رومانسية أي أن لوحاته تعتمد فكرة رواية قصة ، حكاية .

هذا التأمل الشامل لهذا النوع من الفن الواقعي يعطينا فكرة واضحة عن علاقة الفنان الواقعي بواقعه ، ومدى ايمانه بأهمية نقل الواقع كما هو مركزا ، على بعض النماذج البطولية فيه ، كالعامل والجندي والفلاح .

وقد تبهرنا هذه الموضوعات المستمدة من الواقع،

والمطروحة بكثير من المهارة في الرسم أو اللون أو الاداء التعبيري ، وقد تجعلنا نحلم أو نفرح أو نحزن كعملية مشاركة وجدانية - (التطهير) كما يقال في علم الجمال ، - للموضوع المطروح فيها ، ولكننا لا يمكن ابدا أن نبقى على هامش هذه اللوحة ، كقيمة فنية مطلقة ومجردة بصرف النظر عن الموضوع الذي تعالجه أو اسم الفنان الكبير المحاط بالتقديس والتعظيم ، بالعمل الفني يبقى مهما وأساسيا اذا تحققت فيه مقومات وشروط العمل الفني المعروفة في العالم كله ، بصرف النظر عن الاسلوب ، أو الاتجاه ، أو الموضوع ، الذي تطرحه هذه اللوحة .

فعندما نرى لوحة الموجة (لهوكو ساي) الياباني ، لوحة فيها قيم تشكيلية ثابتة وذات أبعاد صحيحة ، نقول بنفس الوقت عن أعمال (شاداويك)الأميركي ، أو (بول كلي) ، أو تيتيان الايطالي ، أو تشيما بوي نقول عن أعمالهم أنها تحمل صفات واحدة ، من الموضوعية في التقييم الفني ، سواء كانت مرتبطة بالواقع ، أو غير مرتبطة به .

٣ - يطرح بعض النقاد فكرة « الجدة » أو التجديد أو الطرافة على أنها ميزة من ميزات العمل الفني ، ويعتبرون الصرعات الكثيرة التي ظهرت في الفن ، أنها تحمل قيما هامة ، يمكن أن تغير من أسس تقويم العمل الفني ، بمفهومه التقليدي ، مثل صرعات (الكولاج) التي تجاوزت حدودها ، في متحف « بومبيدو » في باريز ، حيث عرضت مجموعة لوحات تعتمد على «المكساج » أي تداخل خامات وعناصر وأشكال متنوعة لا رابط بينها على الاطلاق ، مثل مشط نسائي، وشريحة من دولاب سيارة ، وقبعة لطفل ، مصورة ، ومقصوصة من جريد .. لجزء من جسم مارلين مونرو، على قبعة لجندي ، مثقوبة من جهة واحدة ، كتب على هذه التركيبة العجيبة : كلمة « فيتنام » .

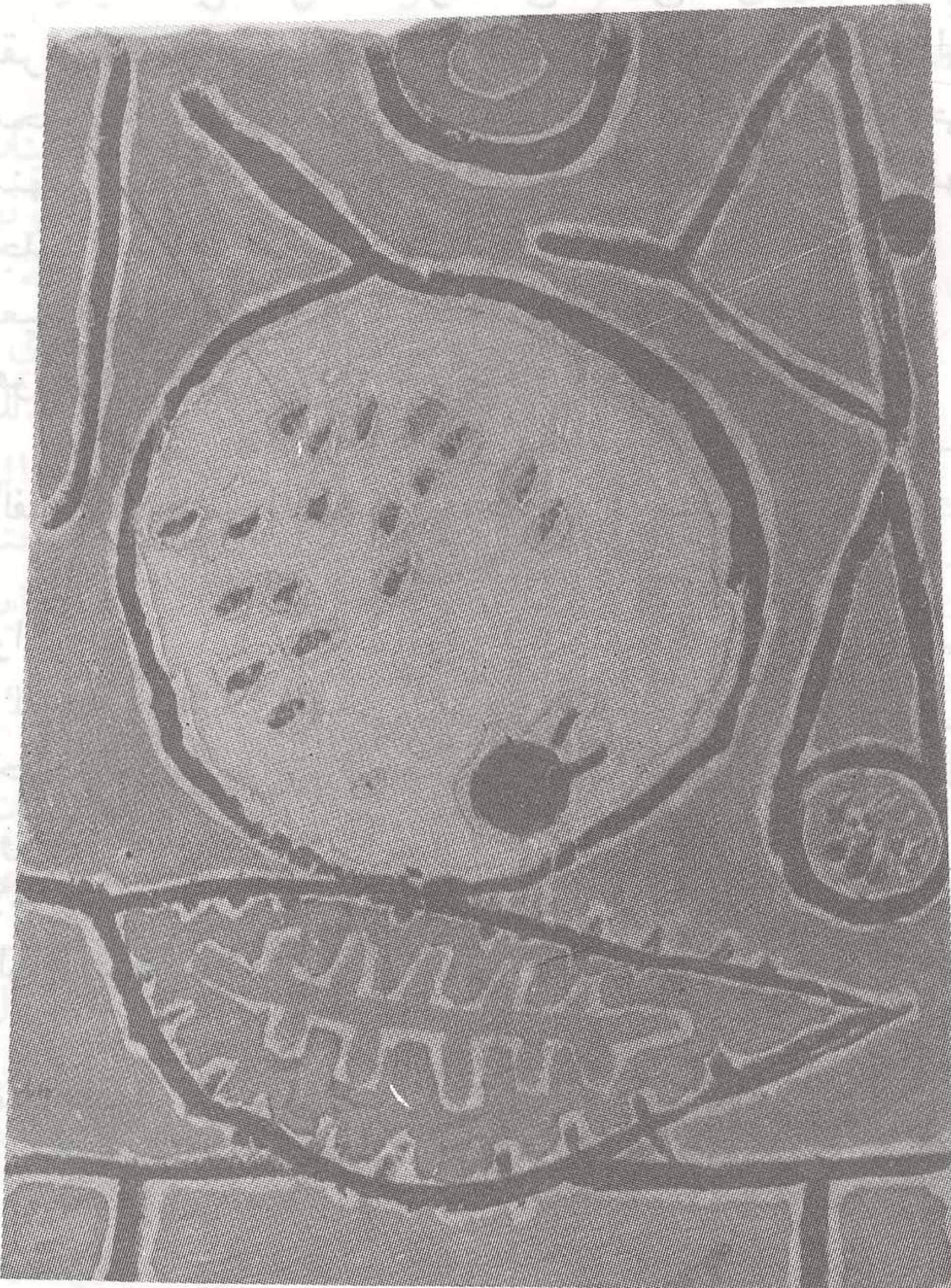
ان مثل هذه الأعمال تدعو للتساؤل ، وتثير الدهشة بلا شك ، هذا التساؤل وهذه الدهشة : هما (النصر) الذي حققه بعض النقاد ، من خلال طرح فكرة ، الطرافة والتجديد ، وأعتبروا أن هذه الظواهر ، هي محرض فكري جديد ، يمكن أن يعتمد على الرمز ، الذي يثير الفكرة ، ليتأمل ، ليقيم الموقف انسانيا ، أو سياسيا ، أو حضاريا .

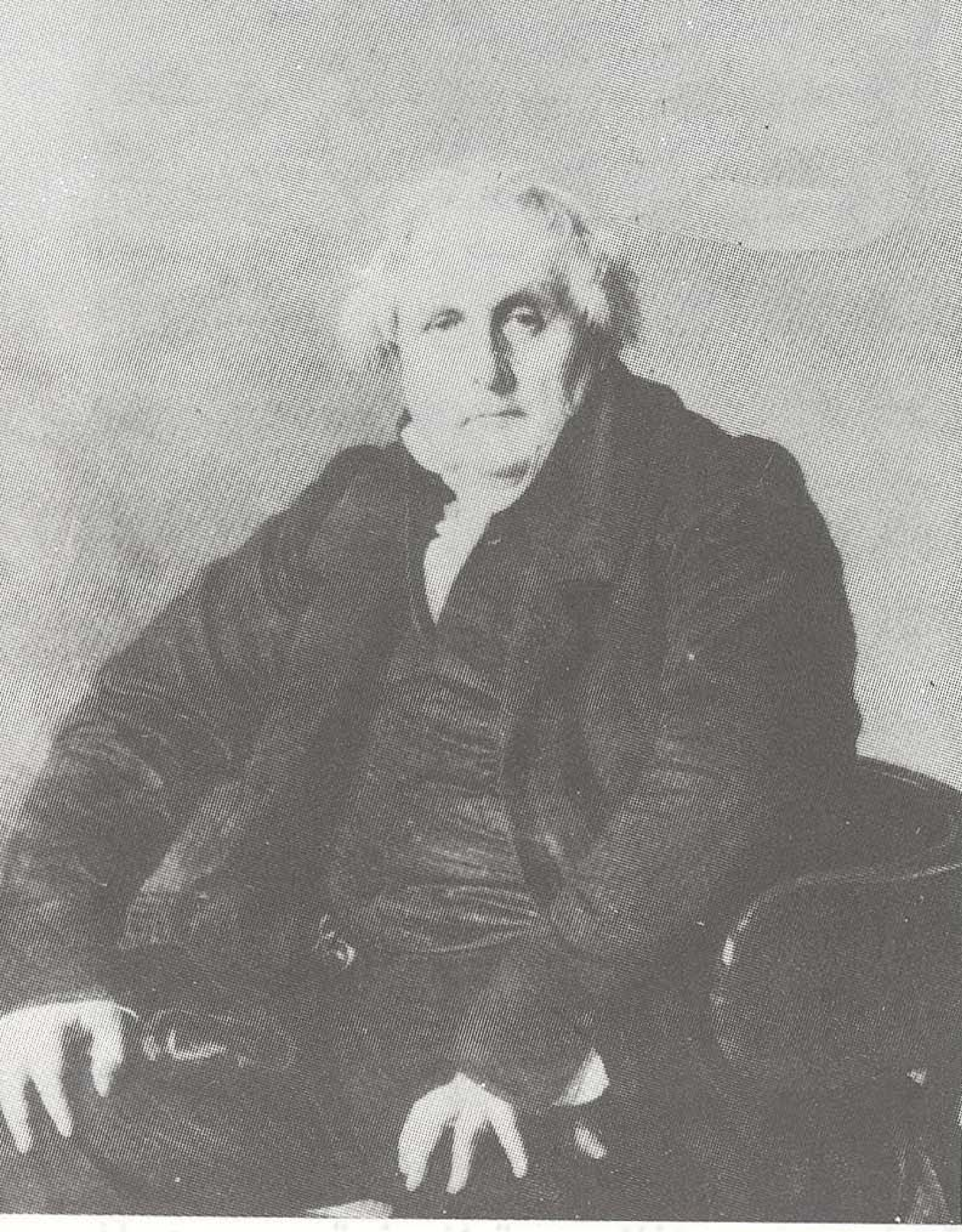
كل هذا لا يمت الى الفن التشكيلي ، بمعناه التقليدي ، بصلة ، بل هو محاولات لتحدي العين ولتحريض الفكر ، واثارة العاطفة ، باتجاه محدد ، ولبيكاسو تجارب عديدة من هذا النوع ، عندما أخذ مقود دراجة عادية ، ووضع في منتصفها ، سرج الدراجة ، مقلوبا ، برأسه الى أسفل وقال : هذا



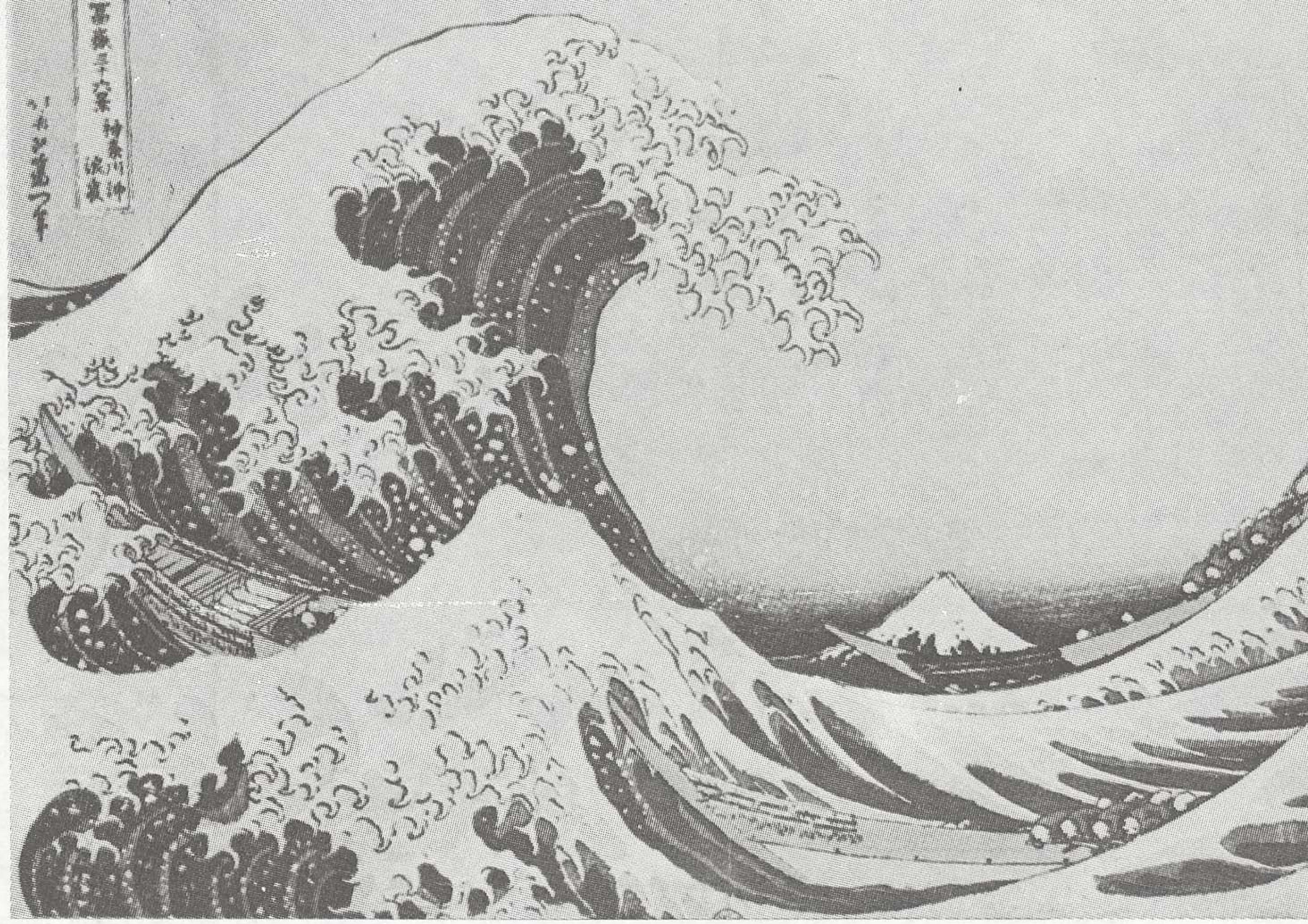
سيزان

بول كلي





آنغر



هاكوزاي

اسمه عمل فني نحتي مبتكر ، عنوانه . الثور ، مستفيدا من حركة المقود الى الأعلى ، حيث يوحي بقرني الثور ، أما (فرنان ليجيه) ، فقد جاء الى مجموعةالانابيب ، وأدوات ونفايات المعادن، واستوحى منها أشكاله وعناصره ، التشكيلية ، على أساس أنها جديدة ، وطريفة ، وتعتمد على قيم جمالية مجردة ، بعيدة عن العاطفة الانسانية ، باعتبار أن هذا العصر ، هو عصر العلم والاداة ، والتكنولوجيا ، عصر الآلة .

وكذلك نذكر عن الطرافة ، والجدة ، لوحة الفنان الايطالي الشهير (فونتانا) ، حيث كانت لوحته (ما وراء اللوحة .. فتحة نحو المستقبل المجهول) واللوحة عبارة عن قماش مشدود بقوة ، في منتصف اللوحة ، فتحة ضمن اللوحة ، وكأنها ممزقة بشفرة حلاقة ، عن طريق الخطأ ، وعندما سئل الفنان : هل لوحتك ممزقة .. قال : لا : انها فتحة مقصودة .. لاطل من خلالها الى المستقبل الغامض ! علما بأن اللوحة بلون أبيض واحد . أو أحمر فقط .

انها ليست أكثر من جدة .. وطرافة .. وجرأة غير عادية !!

* * *

ومن جهة أخرى نقف باحترام شديد أمام تيار مضاد تماما ، واتجاه مختلف كليا هو اتجاه الفنان (موراندي) الذي بقي عشرين عاما يرسم الزجاجات الفارغة ، وبعض النفايات البسيطة ، بلون واحد مؤكدا أن الجمال ليس في الموضوع ، وليس في الفكرة التي تطرحها اللوحة وانما الجمال في قدرة الفنان على صياغة اللوحة بطريقة فنية صحيحة ، دون اللجوء الى البهرجة اللونية ، أو الاستعراض المفتعل ، في عرض نماذج متنوعة الاشكال في العمل الفني الواحد ، أي لا يشترط أن يكون موضوع اللوحة جميلا ، حتى تكون اللوحة جميلة .

لذلك لفت نظرنا الى أهمية رؤية الفنان للطبيعة باعتبارها وسيلة لا غاية ، يستخدمها لخلق عمل فني ، له خصوصية الفنان ، وطابعه الشخصي ، فأهم ما يميز لوحات موراندي ، بساطة العناصر المستخدمة وقدرته على توزيعها في اللوحة ، ومهارته في استخدام لون واحد بدرجات متنوعة ، وكأنه يحدد موقف الرفض وبصمت عظيم ، ضد كل الصرعات التي جاءت ، ودخلت باسم [الفن للفن] .

هذا هو الفرق الذي يجب أن يدركه المشاهد عندما يحاول أن يتذوق عملا فنياً ، مهما كانت ثقافته ، ومهما كان موقفه المسبق من الفن ، أما من يهمه ان يتعرف

على القيم التشكيلية التقليدية في العمل الفني ، فهناك المدارس التي بشر بها (دافيد وانجر) الفرنسيين ، ونتج عنها بمجموعة قيم ثابتة تناولت الخط (شرف الفن) واللون الموحد ، والتكوين الكلاسيكي ، والحجم الواقعي ، والعلاقة بين لاشكال والمساحات ، ضمن اللوحة الواحدة . وعلى سبيل المثال نجري مقارنة بسيطة بين مفهوم الظل والنور عند (رامبرانت) وعند (سيزان) .

فنقول أن رامبرانت ومدرسة الشعاع الذهبي ، تقول [ان ظل البني ، بني غامق ، وان ظل الاخضر أخضر داكن ، بشكل تلقائي غير قابل للنقاش] .

بينما يقول سيزان : [لا يوجد ظل لونه ثابت لأي شكل في الطبيعة ، فالتفاحة الصفراء ، ظلالها تختلف باختلاف المكان الذي توجد فيه ، فاذا وضعت على قماش ، لونه أخضر ، عكس هذا اللون ، على التفاحة ، فأصبح ظلها أخضر : واذا وضعت نفس هذه التفاحة الصفراء على قماش احمر ، توهجت التفاحة من ناحية الظل ، واصبح لون ظلها احمر] .

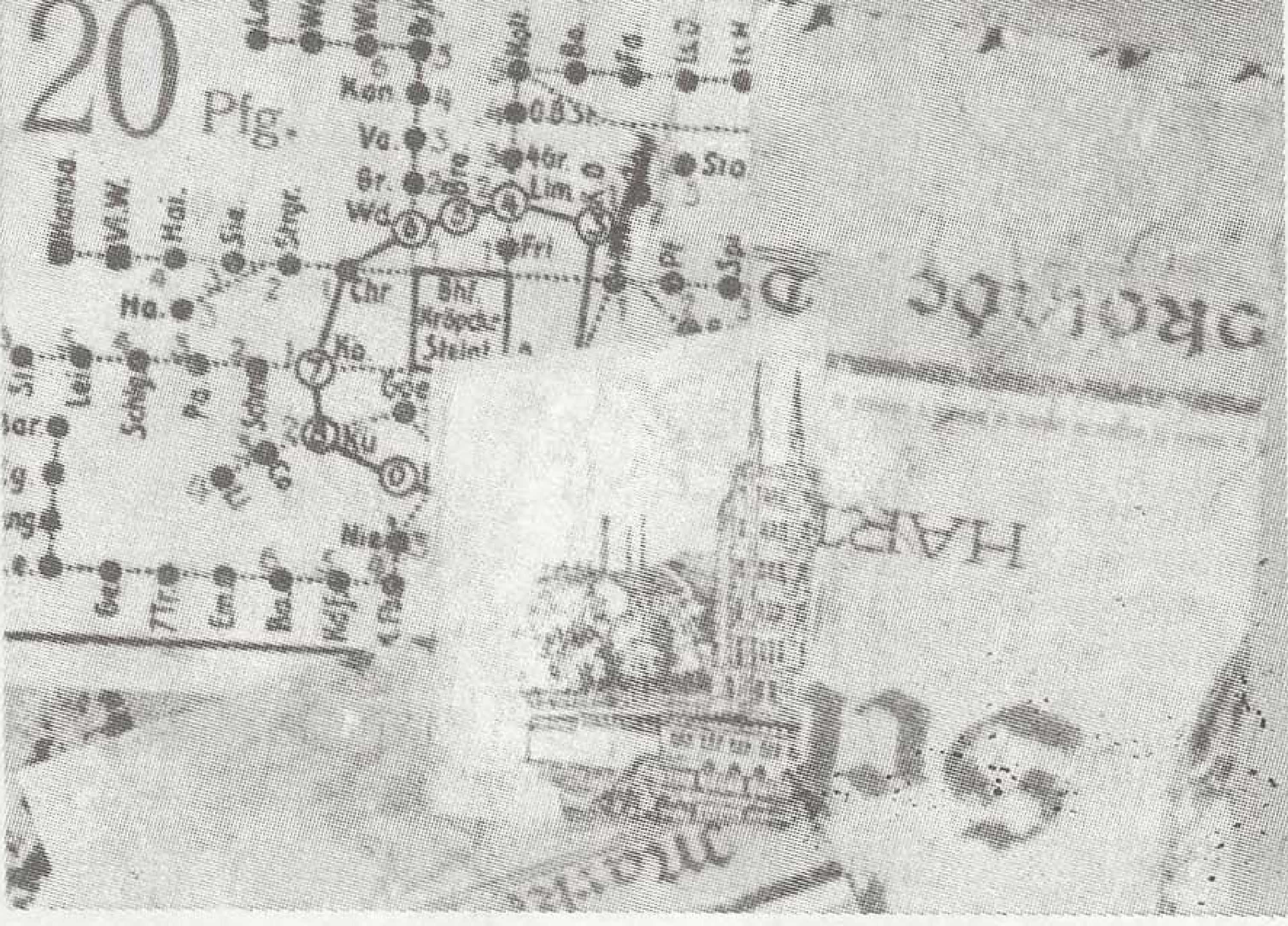
والسبب الذي يعلله (سيزان) هو : ايمانه بأهمية الحجم الذي يجب أن لا ينخدع بالانوار والاضواء المؤقتة ، العابرة ، لأن (سيزان) نظر الى الطبيعة على انها حجوم وليست مجرد ألوان ومساحات ، أو سطوح ، وحتى تتأكد أهمية الحجم : شرح كيف تتم عملية التغير بالنسبة للضوء ، الواقعة على هذا الشكل بتغير المحيطات الذي يوضع فيه هذا الشكل ، فالتفاحة كرة ، وساق الشجرة اسطوانة والكتاب مجموعة مكعبات ، والجبل مخروط .

أذن حدد (سيزان) رؤيته للطبيعة ، بهذه المعطيات وحصرها بها ، أي أن الطبيعة يمكن رؤيتها من كونها تتالف من الكرة أو المخروط أو المكعب او الاسطوانة .

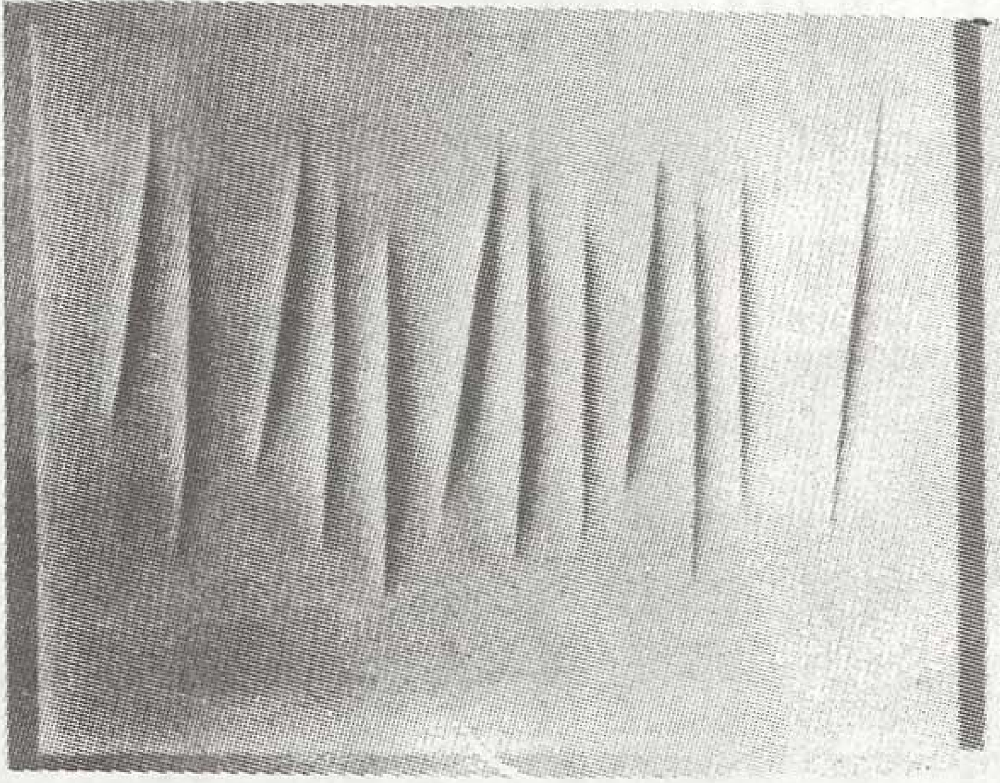
لقد أدرك (بيكاسو) و (براك) و (جوان جري) أن الحجم الذي طرحه (سيزان) فكرة صحيحة ، لذلك طرح بيكاسو فكرة تحطيم الشكل وتحليله ، واعادته الى جوهره الاصلي ، الذي نادى به (سيزان) فكانت لوحته المشهورة (نساء الافينون) وكانت هذه اللوحة بداية ثورة تشكيلية ، سميت فيما بعد المدرسة التكعيبية ، أي من مجموعة المكعبات المشكلة لها .

ضمن هذه المجموعة الكبيرة من الاراء والنظريات المختلفة ، لا بد من أن نوضح دور المشاهد وموقفه منها اذ أن من الصعوبة بمكان ، أن نقنع طلاب (لويس دافيد) أو طلاب (انجر) و (جروس) بجمالية اعمال (هنري ماتيس) او اعمال (سوتين) ، بينما نرى أن المعجبين بأعمال الفنانة (ماري كاسيت) ، و (ادوارد مانيه) و (تولوز لوتريك) ، لايقبلون أعمال (بوتتشللي) و (مايكل انجلو) ، و (ليوناردو دافنشي) على انها





شويترز





سيزان

هي القيم الوحيدة الثابتة في الفن ، بينما نجد بالعكس تماماً أن المعجبين بفن عصر النهضة ، (رافائيل ـ ميكل انجلو ـ ليوناردو) ، لا يقبلون بديلا عن هـذا الفن ، ولا يساومون على المقارنة به ، باي فن جاء فيما بعد.

اذن المشكلة ، مشكلة تطور ، وتغيير في المفاهيم النقدية أو في رؤيتنا للعمل نفسه ، وعلى أساس هذا التغير جاء (أندريه بريتون) ببيانه التاريخي في عـام (١٩٢٤) عندما نادى مبشرا بالمدرسة السوريالية ، على أنها فتح جديد في عالم الفن ، ويتم غير تقليدية في رؤية العمل الفني ، سواء كانت مرتبطة بالفنان أو بالموضوع ، او بالزمان ، أو بالمكان فان عملية التقييم يجب أن تأخـذ كل الاعتبارات التي وردت بـروح موضوعية ، وهادئة ، ومن خلال برنامج زمني ، واضح ينتقل فيه المشاهد ، من عمل فني الى آخر ، عبر اطلاعه المبسط على تاريخ تطور الفن ، وتغير مفهـوم النقد منذ فن الانسا نالاول في الكهوف (تاميرا ـ لاسكو) ، حتى فن النحت المتحرك (كالدر) .

ان هذه المسألة ليست سهلة بالطبع وغير قابلة للاقتناع بالنسبة للانسان العادي : ولكنها بكل تأكيد بالنسبة لدارس الفن : بالنسبة لمن يريد أن يتعرف على جوهر الفن : فليس كل ما نحبه هو أصيل وهام ومفيد وليس كل ما نكره هو تافه وسطحي ، وليست لـه قيمـة .

هذه الرؤية الموضوعية ، تحتاج الى تدريب ، تدريب العيني ، والحس ، والعقل ، والذوق ، حتى يعرف المشاهد ، كيف يفصل بين عاطفته وبين القيمة الموضوعية ، فمثلا السرير مكروه من قبل المريض ، ولكنه ممتع بالنسبة للعامل المرهق المتعب ، وهو مورد رزق بالنسبة للحداد ، كل ذلك لا يغير شيئاً من القيمة الموضوعية لهذا السرير ، سواء من الناحيـة الوظيفية ، أو من الناحية الشكلية ، .

وهذا بالذات ما نقصده في **تأمل العمل** الف وتحديد قيمته الحقيقية .

والذي يحصل في مجتمعنا العربي أننا لا نحرص : ليس فقط على رؤية العمل الفني ، بل لا نشجع حتى مجرد الاطلاع عليه ، واذا اطلعنا عليه عن طريق الصدفة نهاجمه ، غير خجلين من أنفسنا وغير معترفين بجهلنا



سيزان

تجاه ما نشاهد ، على مبدأ من جهل شيئاً ، عاداه .

فنحن لنا موقف مسبق ضد الفن ، قبل أن نرى الفن ، فعندما يزور أحدنا مكاناً فيه (لوحة فنية) ينطلق حكمنا عليها بسرعة ، من خلال منطق واحد : وجانب واحد هو ، الى أي مدى تطابق هذه اللوحة الواقع ، فاذا كانت قريبة من هذا الواقع قلنا ونحن مبهورين ان هذه اللوحة « تكاد تنطق » واذا كانت بعيدة عن الواقع ، قلنا بحكم مطلق واحد [هذه تفاهة ، وليست فناً] .

ان المسألة اذن ، هي مسألة تدريب الرؤية ، وتثقيف العين ، وهذا لا يمكن أن يأتي ، من خلال زيارة أو زيارتين عن طريق الصدفة لمتحف أو متحفين تطبيقاً لبرنامج سياحي وضع لنا أثناء زيارتنا لدولة ما .

ان مشكلة التذوق ، مشكلة حضارة ، مشكلة بناء الانسان من الداخل ، بناءاً جمالياً ، يحب الخير في الجمال كل الخير ، وهذا يأتي من خلال تعويد الاطفال منذ نعومة اظفارهم على أمرين اثنين :

أولا : تشجيعهم على ممارسة الفنون بكل انواعها واعطاء انتاجهم ما يستحق من رعاية ، حتى يشعر الطفل ان انتاجه وعمله مفيد وجميل ، وان هذا العمل يؤكد شخصية صاحبه ويوضح خصوصية هذه الشخصية .

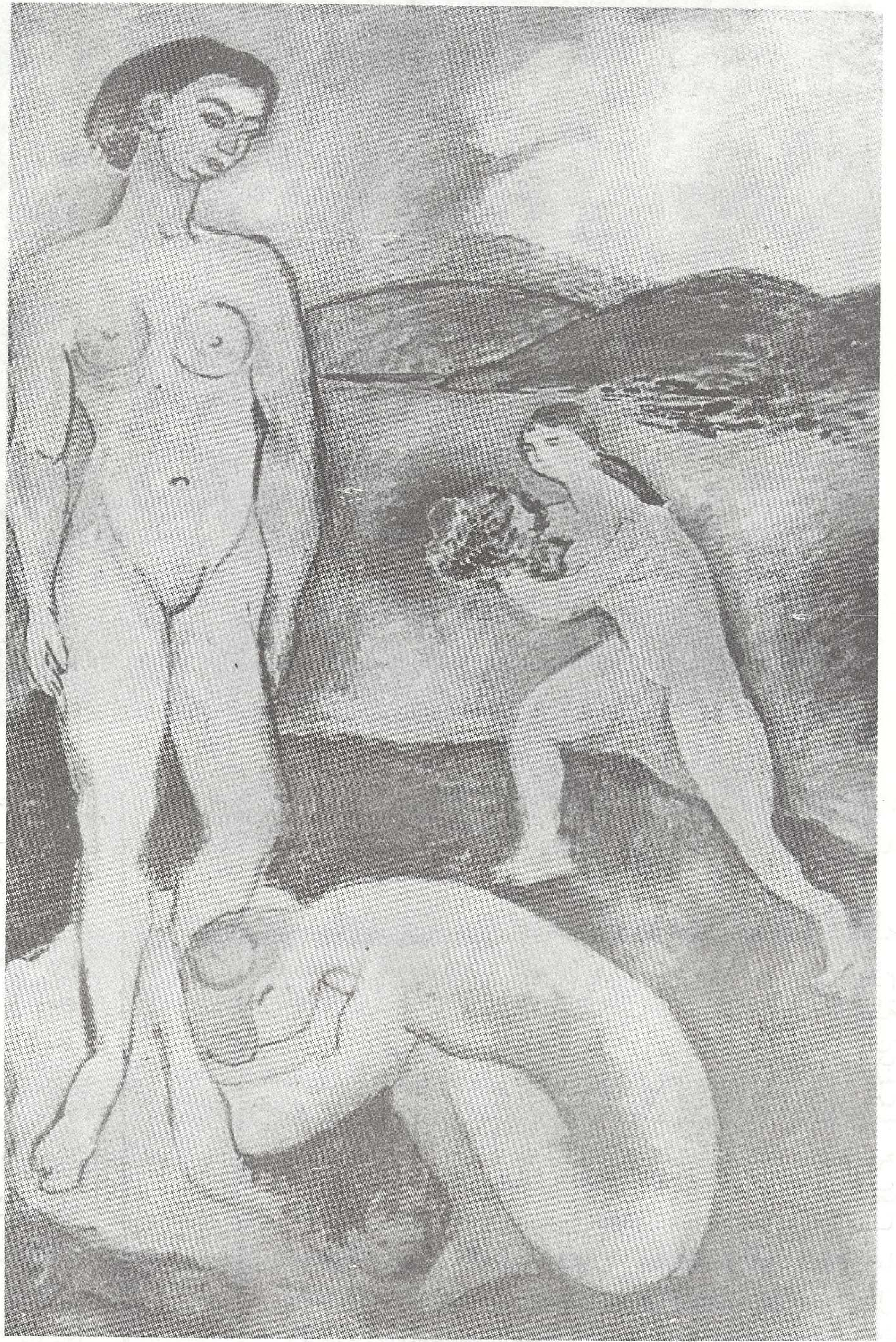
ثانيا : أن نعود الاطفال على زيارة المتاحف والمعارض والحدائق وكل المرافق التي تهتم بالجمال ، لنعود أعينهم على التمتع بالجمال ، وعلى رؤية القيم المختلفة في العمل الفني ، أي ان تنمو مدركاته الحسية ، متوازنة مع مدراكاته العقلية وعمره الزمني على حد سواء .

عندها نضمن لشعبنا ولجيلنا المقبل ، حبه لحضارته وتراثه ، اللذان هما الجزء الأكبر من مفهوم « الوطن » . فحب الوطن هنا ، يغرس منذ اللحظة التي يدعو فيها الطفل ، الى المحافظة على الزهرة في الحقل ، كشكل مفيد ، وجميل ، يستمتع به ، كل الناس ، كل الوقت .

وعندما يكبر هذا الطفل الذي تدرب على حب الزهرة الجميلة ، وعدم قطفها من الحقل ، لأنها جميلة ، يعرف أهمية جمال الحديقة بوجود أزهارها وتعود زيارة المتاحف والمعارض والمحافظة على جمال المرافق العامة ، كالحدائق ، ونظافتها ، هذا الطفل هو نواة المواطن الصالح المطلوب ، القادر على تذوق العمل الفني في المستقبل ، مهما كانت مدرسته واتجاهه الفني ، بروح موضوعية ، وبموقف حيادي تام ، بعيدا عن عاطفته الشخصية ، وموقفه المسبق من العمل الفني نفسه ، أو من الاتجاه الذي يمثله هذا العمل .

أمر آخر نحتاجه بشكل أساسي من أجل نشر الوعي الفني كوسيلة هامة لحب الارض ، والوردة والبيت ، والشجرة ، والمرافق العامة ، هو برمجة التثقيف الذي يحتاجه المواطن .

فالمسألة ليست بهذه البساطة التي تبدو للوهلة الاولى ، فزيارة المعارض والمتاحف والحدائق ، لا تكفي



هنري ماتيس

وحدها بل لا بد من تخصيص مادة الثقافة الفنية في كل مراحل التعليم بدءا من المرحلة الابتدائية حتى الجامعة ، مرورا بأبجدية الفنون ، منذ النقطة واللون والخط ، حتى آخر مبتكرات الفن المعاصر ، كضرورة حتمية لاستكمال بناء الشخصية الانسانية بمفهوم حضاري متطور .

ان الثقافة الفنية أمر ضروري لكل انسان ، ليس كترف بورجوازي ، أو كظاهرة ثقافية استعراضية (سنو بيزم) ، للثقافة الفردية ، بل كجزء أساسي من بناء وتكامل الشخصية الانسانية كما قلنا .

فعندما يحب الطفل والشاب ، والكهل ، الزهرة ، لا يقطفها ، ولا يحكم عليها بالاعدام ، وعندما يحب الشجرة ، يرعاها ، ويحميها ، ويسقيها ، وعندما يحب البيت ، يدافع عنه ، كجزء هام من هذا الوطن ، أي عندما يفهم الطبيعة ويتعرف على أسرارها ، وجمالها ، يحبها كجزء من الوطن ، واذا أحبها دافع عنها ، واذا دافع عنها ، حافظ على وجودها ، وساعد على نمائها وتطورها ، ضمن مناخ الحب والوفاء لهذا الحب .

هل الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا؟

الدكتور سلمان قطاية

في مسرحية موليير [البورجوازي النبيل] أي ذلك المتنطع الذي اغتنى بسرعة وأراد أن يُعد من زمرة [النبلاء] ، مشهد لطيف اذ ان السيد (جوردان) يستدعي أستاذا في اللغة ليعلمه أساليبها وفنونها ، وكم يستغرب عندما يعرف أنه يتكلم [نثرا] ! كان (جوردان) اذن يتكلم النثر طيلة حياته دون أن يعلم ، وهكذا فكل انسان (فيلسوف) دون أن يعرف .

فاذا مددت يدك لتناول المنفضة مثلا ، معنى هذا أن وراء هذه الحركة فكرة ، وهي رغبتك في وضع رماد لفافتك فيها ، ويقوم الانسان في اليوم الواحد بآلاف ، أو حتى مئات آلاف الحركات المماثلة ، نصفها على الأقل ناجم عن مجموعة من الأفكار تؤلف هيكلا فلسفيا .

اصرف من هذه المقدمة الصغيرة ، القول على أن [الشرق شرق ، والغرب غرب ، ولن يلتقيا] ، كما صرح الشاعر الأنجليزي (كسيبيلينغ) ، والهدف الأبعد تطبيق هذه الفكرة على الفن التشكيلي ، ولكن لا بد ايضا من تمهيد أشرح فيه ، قدر الطاقة والاستطاعة ، الفروق بين العلم والفن ، فهما مندمجان كلية في الفلسفة ، بل إنهما نتيجة لها .

فالعلم هدفه [أن يحوّل التظاهرات المادية الفيزيائية الى تجريد مبسط] . بينما يهدف الفن على العكس : فهو [تنفيذ مادي لا يمكن رؤيته] .

فالعالم يرقب ظاهرة طبيعية فيزيائية (المطر ، البرق والرعد الخ) ، وبعد الجهد الجهيد يحوّل هذه الظاهرة الى معادلة رياضية تجريدية .

بينما ترى الفنان يتخيل ، أو يحلم بشيء ما ، ويهرع الى تحويله من شيء غير مرئي الى لوحة مرئية محسوسة .

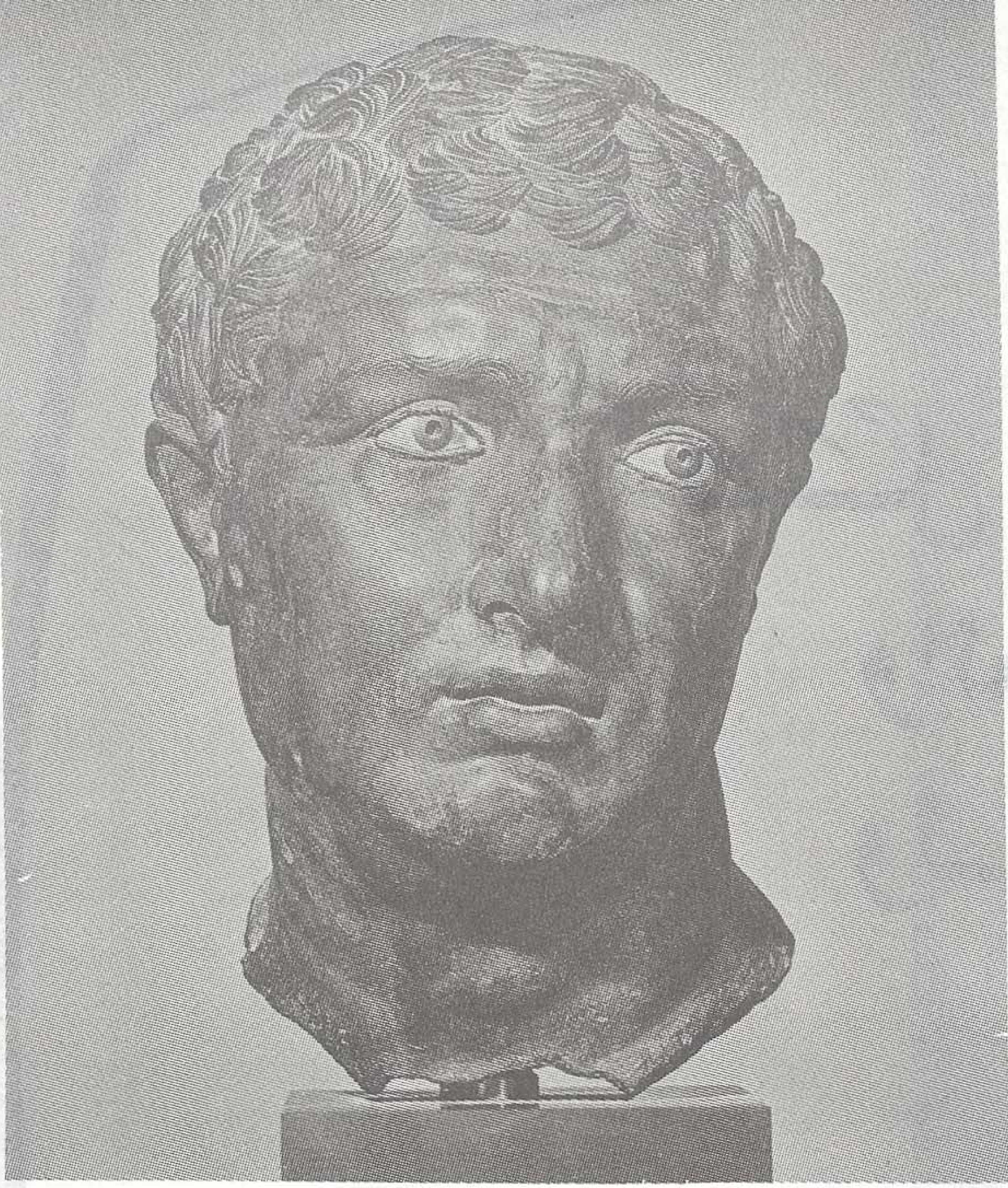
وثمة ملاحظة هامة : كل المثقفين يعرفون اسم (بيكاسو) ، و (دالي) ، و (فان غوغ) ، ولكن من النادر جدا أن تجد من يعرف اسم [الكسندر فليمنج](١) ، أو [أو بنهايمر](٢) ، والسبب أن الفنانين يلتصقون شخصيا ونفسيا بعملهم الفني ، لذا كلما كان [أسلوب الفنان] شخصيا ، ومتميزا ، وجميلا ، كلما عرفه الناس واشتهر ، وعلى العكس وكلما كان العالم بعيدا عن نتائج علمه ، كلما نجح وتميز .

فالمعادلات العلمية صماء ، لا انسانية ، ولكنها في تطبيقها هي خدمة للانسان ، والفن شخصي محض، ومن هنا ، وبفضل كشفه عن الخبايا الانسانية في انفعالاتها الوجدانية والجمالية ، يشترك ويسهم في سعادة الانسان ، وهي الهدف الحقيقي من مروره على الأرض ، خلال حياته الفانية .

ولكي ندرك الفوارق الكبيرة بين الشرق والغرب ، في فنونها ، لا بد من أن نعود الى الخلفية الفلسفية لكل منهما .



ولادة أفروديت



رأس

كان اليونان ، أساتذة الأوروبيين ، عندما اتقنوا الفن تماما ، وصلوا الى المرحلة المسماة [المثالية] ، إذ كان المطلوب منهم أن ينحتوا ، ويصوروا الآلهة والآلهات(٢) ، أي الوصول الى أعلى مثل يمكن أن يضرب للانسان في جسمه خاصة .

فراحوا يدرسون الجسم الانساني بدقة ،ويبحثون عن النسب الجمالية ، التي يمكن لها أن تحقق الانسجام [وهو العنصر الأول والأخير في الفن] . وهكذا قال جورج سورا : [الانسجام هو الفن] بينما قال سيزان: [الفن هو انسجام مواز للانسجام الموجود في الطبيعة] .

وقال أبو حيان التوحيدي : [الجمال تناسب بين الأعضاء ، وانسجام بين الأجزاء ، تقبله العين] .

اذن : [الانسجام هو الفن والجمال] ولكي تنسجم الأعضاء الانسانية ، ولتكون جميلة يجب أن تنسجم حسب نسب رياضية .

ويقال : [الفن يسبب اضطرابا في النفس ، فيأتي العلم فيهدئه] .

لذا اضطر الفن الى اللجوء الى العلم ، واستعمال اساليبه ، وسلوك طرائقه ، فحوّل الفنانون الشيء المرئي الملموس (جسم الانسان) الى أشياء تجريدية أي المعادلات والنسب بين مختلف اعضاء الجسم .

هذا ما فعله الفنانون اليونانيون أمثال [بوليكيت]، (Polyclete) الذي اعتبر الرأس وحدة قياسية ، وقال ان الجسم المتناسق المنسجم الجميل يجب أن يكون قافية مساوية لسبعة أطوال من رأسه ونصف المرة .

ويجب أن تكون تدويرة الكتف (عند المرأة) مساوية لتدويرة الثدي ، وأن تكون العضلات السفلية بارزة عند الرجل ... الخ .

أما بالنسبة لتقاطيع الوجه :

فلقد كان اليونانيون ، شأنهم كشأن كل شعب أو انسا ننجح ، وأخضع نجاحه بقية أفراد شعبه ، أو الشعوب الأخرى ، يعتقدون أنهم [البشر] ، وأن بقية الشعوب ، قد خلقت لخدمتهم ، فهم السادة الأحرار ، والباقي عبيد مسخرون لخدمتهم ، اذن كانت البنية الاجتماعية والبشرية هرمية الشكل .

وهي الفكرة نفسها التي يؤمن بها اليوم ، معظم



براكستيل



فيدياس

البشر فيقولون [إن الحيوانات قد خلقها الله لخدمتهم]
وقد درس [الفنانون اليونانيون] الشكل الجانبي للوجه (بروفيل) ، لأنه بالفعل والشكل المميز للانسان(٤) ، من هنا جاء اهتمام الفنانين المصريين القدامى ، بتقديم الشكل الشخصي المميز للانسان عبر شكل وجهه الجانبي .
فوجدوا انه كلما صعدوا جغرافيا نحو الشمال كلما خفت حدة بروز قوسي الحاجبين ، وتراجع الصف الأمامي من الأسنان ، وعلى اعتبار أنه كان عليهم أن يصوروا أو ينحتوا آلهة أو آلهات ، كما سبق وأن قلنا ، لذا تمادوا وبالغوا في هذا ، حتى وصلوا الى الشكل الجانبي للوجه ، ولنقل اختصارا الجانبي الوجهي (Profil de la Facé) ، المسمى بالجانبي الوجهي اليوناني ، فهو بدون حفيرة جبهية انفية ، ويستمر فيه خط الجبهة مع خط الأنف ، كما ينزل خط الشفة العليا عموديا مع خط الذقن .
وجاءت (المسيحية) فأكدت [أن الله قد خلق الانسان على هيئته وشكله ، لذا نرى في لوحات (ميكيل انج) في كنيسة سيكستين مثلا ، الله مصورا على شكل انسان أبيض ، ذكر ، ذو لحية بيضاء ، يطير على الغيوم] ؟!
ويعتقد (المسيحيون) أن الله قد نزل على الأرض فكان المسيح ، بينما يرفض المسلمون هذه الفكرة ، وقد جاء في القرآن الكريم قوله تعالى :(٥) (*) [كفر الذين قالوا بأن المسيح بن مريم هو اله أو أنه الله].
وسمحت المسيحية ، بل وشجعت ، على تصوير سيرة السيد المسيح وكل الانبياء والقديسيين ، فترسخت صورة الله والملائكة في أذهان ومخيلات الأوروبيين عامة ، وبشكل مجسد قوي .
وكان (الآشوريين) يعبدون عشتروت ، التي أصبحت عشتار عند (الفينيقيين) ، وكانت (ايزيس) عند الفراعنة قد انتقلت الى اليونان ، فراحوا يعبدونها ثم أصبحت (فينوس) ، وأخيرا [السيدة مريم العذراء أم المسيح] .
وبالغ المسيحيون الكاثوليك في عبادة العذراء ، حتى ثار البروتيستانت على ذلك ، فطردوا التماثيل والصور كلها من معابدهم ، وتركوا السيد المسيح على الصليب فقط ، ركزوا العبادة على شخصه الكريم .
وعندما بدأت العلوم في التقدم ، وراحت أوروبة

تضع في المقدمة [العقل] حتى حولت كنيسة نوتردام الشهيرة في باريس ، خلال ثورة عام (١٧٨٩) الفرنسية الكبرى الى [معبد للعقل] ، والسبب فيه فشل المحاولات التوفيقية بين العقل الايساني والايمان كما جاء في الكتب المقدسة ، والتي بدأت في كتابات (ابن رشد) وتلميذه اليهودي ميمون) ، ثم القديس (توما الأكويني) المسيحي

وبسبب (غنى) أور ، لأن الغني يكون قاسي القلب ، وشعور الانسان فيها بالاطمئنان النسبي ، ثم بالقوة ، لم تعرف أوروبة دينا ما ، بل استوردته من الشرق ، كما فعلت بالنسبة للحضارة ، ولطقسها البارد كان الانسان فيها ، مضطرا للحركة والعمل بشكل مستمر .

وشيئا فشيئا وبسبب الاضطهاد السياسي ، والظلم العنيف القاسي من قبل الملوك والنبلاء ورجال الدين تفجرت العقول والعواطف(٦) ، فطرد الدين من الساحة ، وقتل رجالها أيما تقتيل ، كان من المشاهد الرهيبة خلال الثورة الفرنسية اجبار القسوس علنا على انكار وجود الله بالقوة ، ثم تزويجهم ، ومن كان يرفض كان ميره المقصلة ، وراحت الجماهير تجرجر تماثيل السيد المسيح في الساحات العامة ... الخ .

وجاءت الجمهورية ، ففصلت الدين عن الدولة وأصبحت [لادينيية] وليس هذا يعني أنها ضد الدين ، بل قالت : [الدين لله ، والوطن للجميع] .

ومع مضي الأيام ، وخاصة في أواخر القرن الثامن عشر ، وبداية التاسع عشر ، حينما راحت أوروبة تغزو العالم ، وجدت نفسها قوية ومتفوقة ، وقال أحد جنرالات نابليون ، أثناء معركة [الاهرامات] حينما رأى المماليك يهجمون بالسيف والترس ، ضد المدافع والبنادق ، [من أي متحف للعصور الوسطى يخرج هؤلاء القوم] !

وفي المنتصف الثاني من التاسع عشر ظهرت العقلانية(٧) ، ثم المادية(٨) ، ومعهما الالحاد ، وكان من البديهي أن يحتل الانسان القوي الشاب الأوروبي المكان الذي كان الاله (أي ذلك العجوز ذي اللحية البيضاء الجالس على الغيوم) فوصف نيتشه في كتابه [هكذا تكلم زرادشت] كيف مات الاله القديم(٩) ، بشكل كاريكاتوري مضحك ، ونادى(١٠) ، على لسان زارا ، بقدوم [الانسان المتفوق Superman] اذن : من اليونان الى أوروبا في القرن التاسع عشر أخذ الانسان يحتل مكان الاله .

وهكذا راح الفنانون الأوروبيون ينعتون أنفسهم [بالخلاّقين] وبالمبدعين ، وتوجه الفن الاوروبي الى محاكاة الاله في (الخلق) ، فكانت (المدرسة الكلاسيكية) ثم (الكلاسيكية الجديدة) .



نفرتيتي

نيمرود



وحتى كانت اللوحات وكأنها لا ينقصها سوى الكلام .

أو أن العنب فيها والفواكه تجذب العصافير لنقرها ! كما ذكر عن اليونان ستمر ثم تمادى الفنانون في عبادة [جسد المرأة سبب أن المجتمع الأوربي كان [ذكرياً](١١) ي ذكور ، ويفرض الذوق والمودة الذكور ...

وثمة سبب آخر ، فلقد كانت الكنيسة الكاثوليكية تعتقد أن المرأة والحيوانات لا روح لها . فكانوا يعتقدون بأن المرأة هي مصدر الشرور والآثام(١٢) ، وأن الشيطان يتلبسها دوماً . لذا كانوا يحرقونها حية جزاء نكالا كما فعلت [بجان دارك] ، والسبب حقيقي ، ولكنه خاطىء جدا ، فالمرأة من واجباتها الحياتية الاجتماعية م جذب الرجل اليها بجمالها ، كي يستمر الانسان على الارض بالتوالد ، وهذا هو شأن كل الاناثى عند المخلوقات الحية .

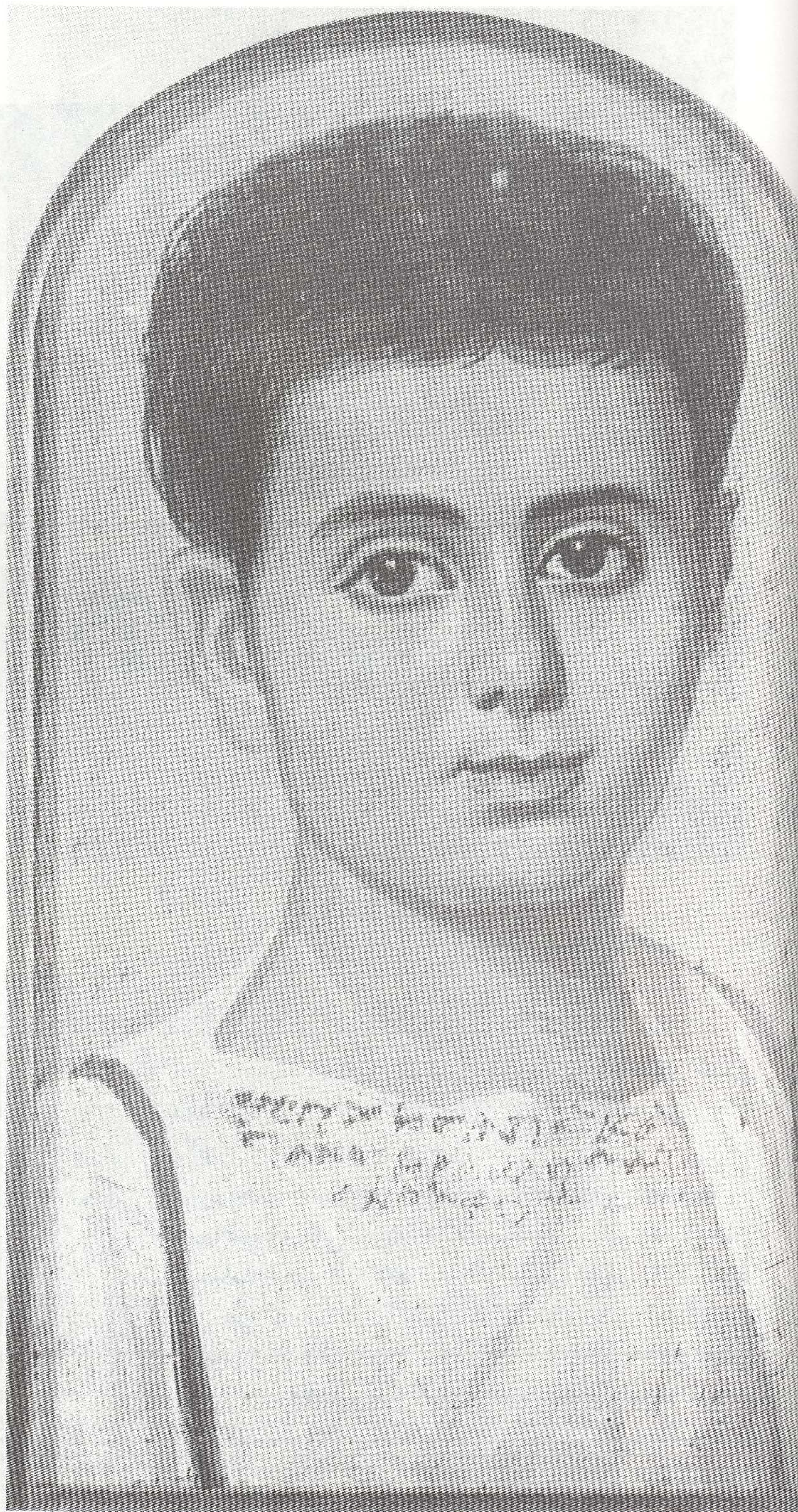
وعلى اعتبار الاديان السماوية تعتبر [العمل الجنسي] خارج الزواج خطيئة مميتة ، وان المسيحية(١٣) تعتقد أن الانسان هو وليد [الخطيئة الاولى] أي عصيان آدم لامر الله ومضاجعته لحواء، لذا فان التعميد هو عملية لغسل تلك الخطيئة بالماء المقدس ، فيأتي القسيس ، ويضع من هذا المادة ، رأس الطفل الوليد قائلا [انزع عنك وسخ الاثم والخطيئة] .

وعظمة السيدة (مريم) هو انها تمكنت بفضل (الروح القدس) أن تصل الى الولادة والطفل ، دون المرور بالخطيئة .

ونحن الاطباء ، نعلم أن ثمة اشكال من الحب تصل الى حد العشق المرضي الذي وصفه كافة الاطباء العرب ، وللعشق أشكال سريرية متعددة ، لذا وبما أن الرجل له الحرية في الكلام عن محبته والاعلان عن عشقه ، ولان هذا الحق غير مسموح للمرأة ، ولان هذه كانت محط اضطهاد المجتمعات ، تمكنت من السيطرة على شهوتها الجنسية أكثر بكثير من الرجل رغم ان هؤلاء كانوا يدعون العكس(١٤) .

وراحت النساء تحلم بتقليد السيدة (العذراء) فكانت الرهبنة ، انما بدون التمكن من الولادة ، لان زواج الراهبات (خيالي) لاهوتي يكون مع السيد المسيح ..

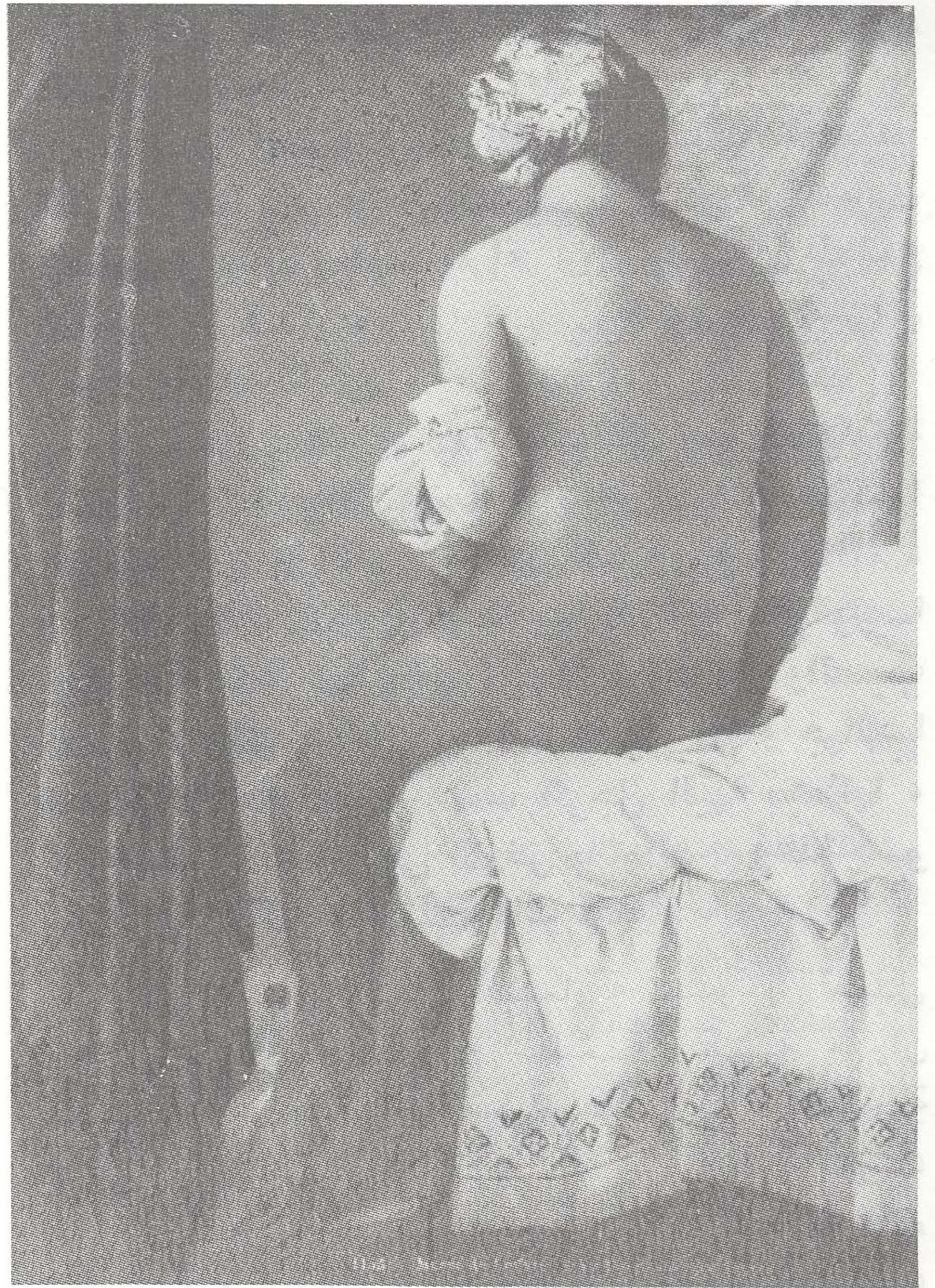
وهكذا كشف المجتمع الاوروبي عن تناقضاته ، فكان البورجوازي يرتدي مع كل افراد عائلته [لباس يوم الاحد] ويذهب الى الكنيسة صباحا ، ليرتاد المعارض الفنية بعد الظهر ، صباحا تجده راكع امام السيد المسيح ، وبعد الظهر امام أجساد لنساء ،



وجه

كان هدف الفنان أن يصور (بكل ما تعنيه هذه الكلمة من دقة مادية) البشر وحياتهم ، وادواتهم وما يحيط بهم ، فهو مركز الكون كله .

وكان يدقق جدا في الشبه من حيث اللون والشكل ...



أنجر



دافيد

العاريات في اللوحات في أوضاع مثيرة كلها ، مهما كان (العاري) محتشما !!! وبسبب الغنى والمغريات والتكالب على الحياة صار البورجوازي الاوروبي في القرن التاسع عشر يتزوج من امرأة غنية ، ويسمي ذلك الزواج [بزواج العقل] بينما تكون له خليلة أو خليلات(١٥) . وقل من تزوج زواجا عاطفيا ،زواج القلب ، فهو كان من صفات رجل الشعب المسكين ، ولم تلبث المرأة أن راحت سرا تقوم بمثل هذه الاعمال الخلاصة : ــ [شيئا فشيئا تحول الانسان في أوروبة من انسان الى اله ، والمرأة الى المثل الاعلى للجمال الجسدي المادي] .

واصبحت كلمة الله ، لا تقال الا في مناسبات ضئيلة قليلة محدودة ، بل اختفت عمليا من الكلام الدارج ثم المكتوب (١٦) .

ولكن الصدمة الكبرى حصلت عندما قام عالم فرنسي يدعى (داغير) (Davuere) فابتكر التصوير الشمسي ، وذلك بتأثر املاح الفضة الممدودة على سطح الزجاج تحت أشعة الشمس .

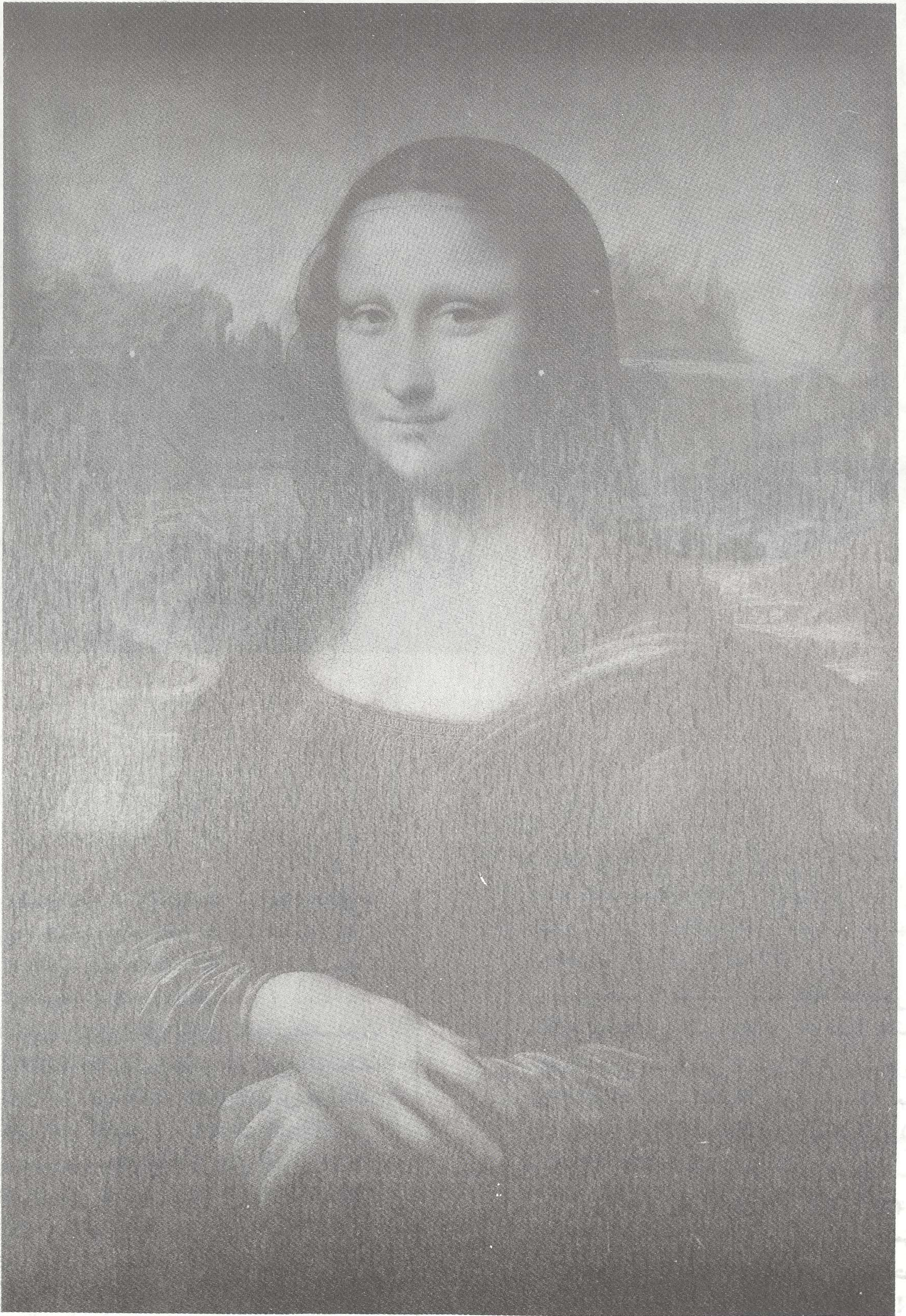
ثم جاء الفنان (فيليكس تورناشون) الذي أسمى نفسه نادار (Nadar) فجعل التصوير الشمسي فنا يضاهي لوحات كبار الفنانين .

وراحت النظريات الجديدة تحارب القديمة . والقديمة هي عودة الكلاسيكية ، على يد (جان دومينيك أنجر) (Ingres) الذي كان يقول [لا شيء أجمل من لوحات رافائيل ، ولا موسيقى اجمل من موسيقى باخ وموزار] ... إي أنه كان يدافع عن الرجوع الى القديم ، والتوقف والجمود عليه(١٧) .

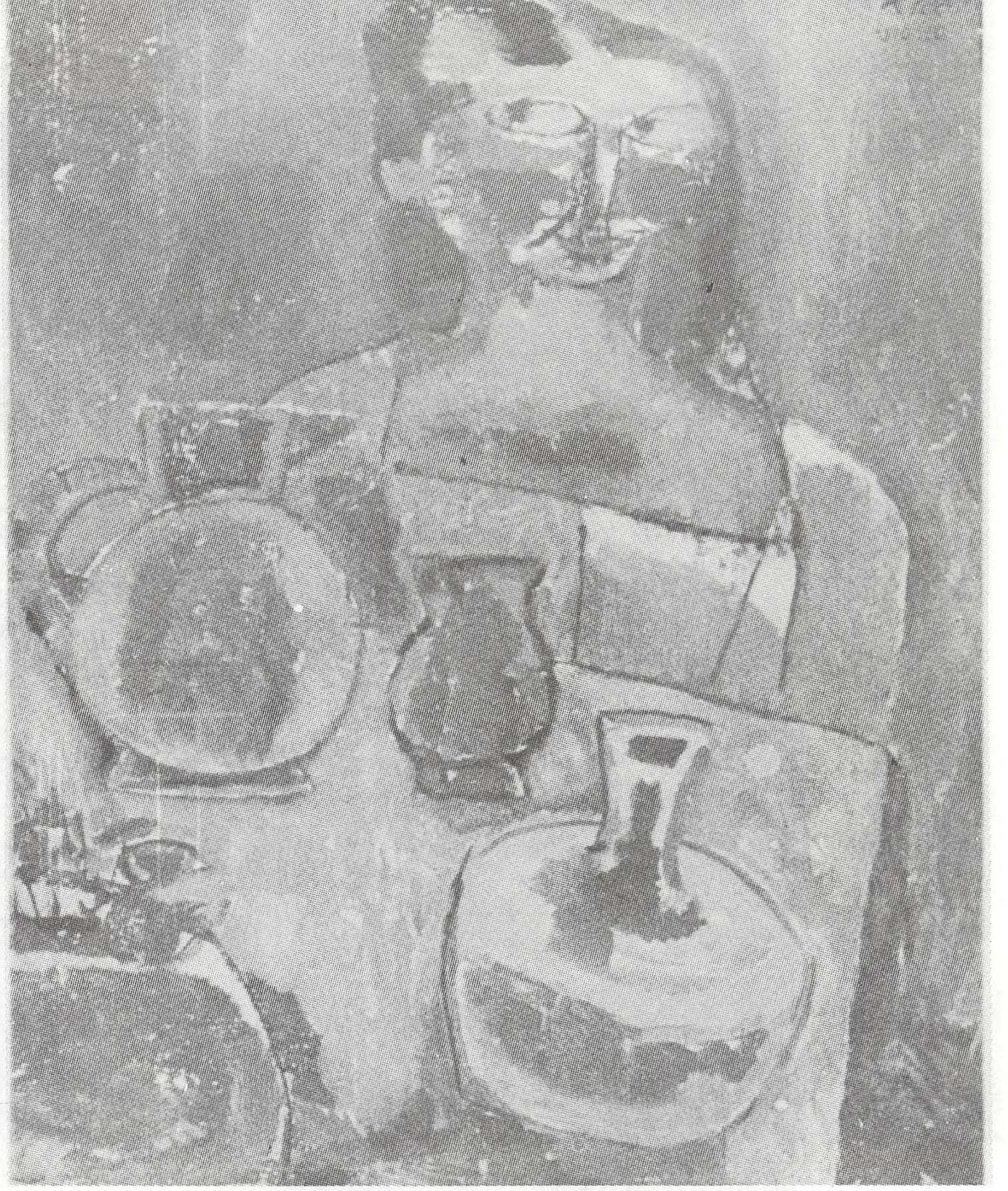
وكان رد الفعل العنيف من قبل [الرومانسية] التي تزعمها في فرنسة أوجين دولاكروا (E. Delacroix) .

هنا بدأ الشرق يدخل في الحضارة الغربية من جديد فانطلق الفنانون يبحثون عن الجديد ، في المحفورات اليابانية(١٨) ، وفي الرسوم الجدارية الفرعونية ، وفي الخطوط العربية الخ ...

وقام البعض يحاولون فرض نوع من التوفيقية(١٩) فقالوا : [نرسم المواضيع المعاصرة والمناظر الطبيعية،



دافنشي - الجوكندا



بول كليه

واليومية بل والحوادث ، والكوارث ، إنما باسلوب كلاسيكي غربي ، فكانت واقعية [جوستاف كوربيه] وكل مدرسة [دافيد] وتلامذته كالبارون (غـرو) و (جيروديه تومسون) [... الخ ..

وكان (نابليون الاول) من الذين كانوا يعتقدون ضمنياً أنه (كالإله) لذا كان ينهب كل كنوز البلاد التي احتلها(٢٠) (أكثر من نصف محتويات كل متاحف فرنسة تعود الى هذا العهد) ، ويغدق الأموال على الفنانين الذين يصورونه كإله جالسٍ على العرش(٢١) !! وعلى اعتبار انه لم تكن له اية ثقافة لذا كان الفنانون يستعملون الاسلوب الكلاسي التصويري ... التافه .

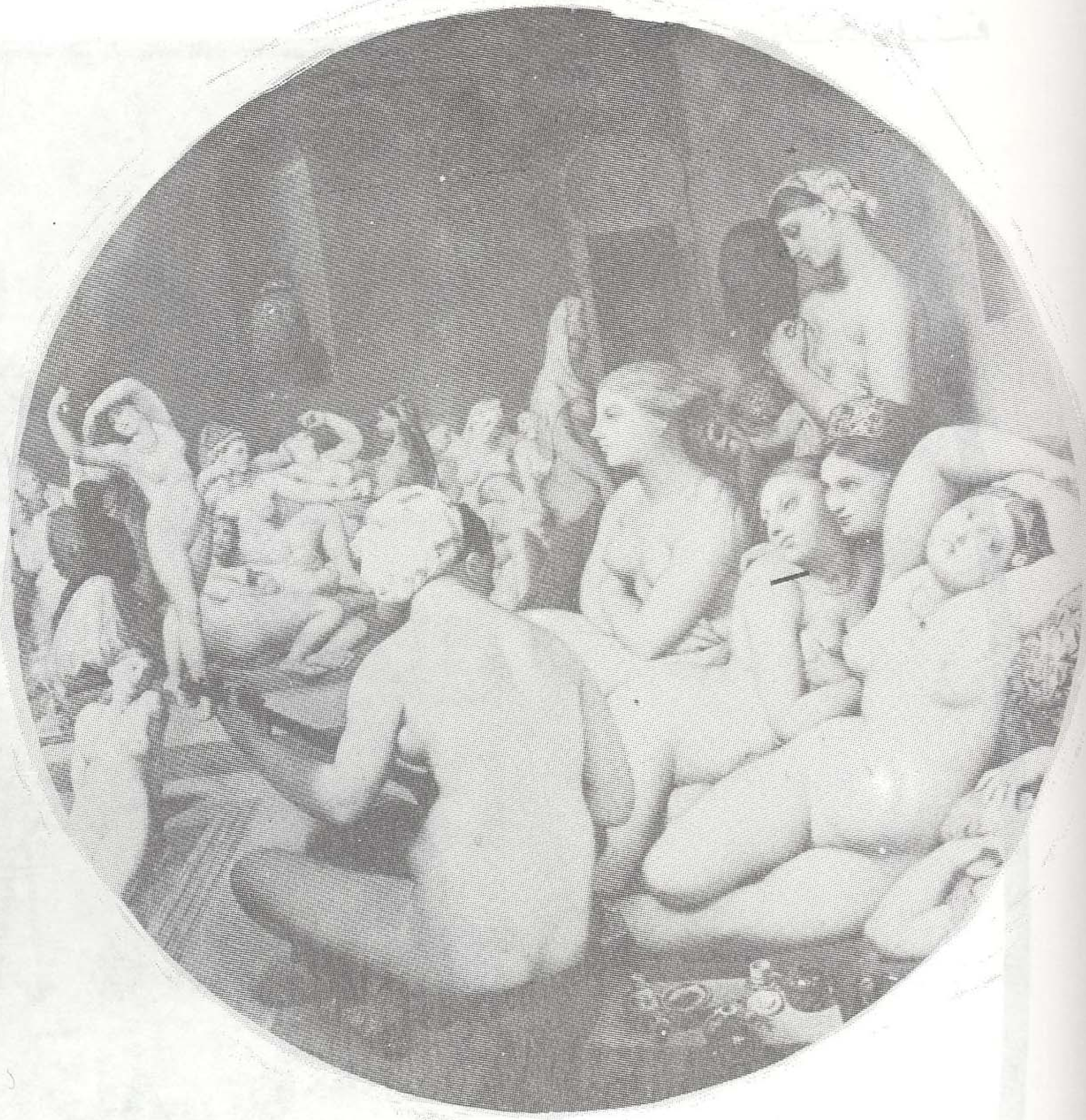
كانت تلك اللوحات تتصدر قاعات (اللوڤر) ، وهي اليوم ترقد في صالات خاصة بالحروب والمعارك في قصر فرسايل(٢٢) .

وحتى هذا القصر اذا درسناه وجدنا ان لا تأثير فيه للمسيحية إطلاقاً (اللهم ما عدا الكتبية) أما طرز البناء ، واللوحات والتماثيل فكلها (يونانية) وتجسد الانسان وتؤلهه(٢٣) .

ويجب الاعتراف أنه اذا اضطرت الكنيسة الكاثوليكية الى التراجع عن موقفها بالنسبة للمرأة ، ون المجمع المسفوني الذي كان مؤتمره عام (١٩٢٤) والذي أصبحت بفضله المرأة انساناً سوياً ، بثلاثة أصوات أكثر(٢٤) ، فالفضل يعود الى (جان دارك) (Jeanne D'Arc) .

ويطلق بعض الفرنسيين عليها اسم (العـذراء) (La Pucelle) ، كما يفعلـون مع السيدة العذراء (Sainte Marie la Vierge) ، ولنلاحظ ان في هذه الالقاب دومـاً إشارة الى الجنس !!! الشيء الذي لا نجده بالنسبة للقديسين والرجال .

تمردت (جان دارك) وهي (ابنة بيطار) على



أنجر

كل مفاهيم عصرها ، لقد كانت وهي في القرن التاسع ميلادي المرأة الأوروبية اليوم ، قصت شعرها ، [ولم يكن يسمح للمرأة في أوروبة به الا بعد الحرب العالمية الثانية(٢٥)] ، وارتدت سروالاً (ولم يسمح به علناً إلا بعد الستينات من هذا القرن) ، وركبت الحصان فرشخة « في القرن التاسع عشر »(٢٦)، وراحت تناضل ضد الاجنبي حتى طردته ، ودفعت ثمناً لذلك حياتها .

اذ أنه بعد أن أسرها الانجليز الذين كانوا يحتلون شمال فرنسة قدموها للمحاكمة بتهمة الهرطقة (الخروج عن الدين) والعهر والدعارة !!!(٢٧) فحاكمها في مدينة (روان) (Rouen) قسوس فرنسيون ، وطبعاً أحرقوها حية .

ولكن الشعب الفرنسي اعتبرها قديسة ، وراح يطالب الكنيسة الكاثوليكية برسمها قديسة ، فكانت الكنيسة ترفض :

– [لأنها امرأة] ، إذن لا روح لها .

– ولأن الكنيسة نفسها حاكمتها وأصدرت الحكم بذلك ؟ .

وعندما بلغت قوة فرنسة أوجها في الفترة بين الحربين ، وخاصةً بعد انتصارها في الحرب العالمية الاولى ، وحصولها على امبراطورية (مخيفة) اضطرت الكنيسة الى تقديس المرأة التي أحرقتها حية أي أصبحت جان (القديسة جان دارك) .

واليوم ، والشيء المقرف فعلاً ، يتخذ منها السيد [لوبين] Lepen زعيم العنصريين الفاشيين في فرنسة مثلاً ، ويقول أنه اذا وصل الى الحكم (ولن يصل اليه أبداً) سيلغي عيد (١٤ تموز) ويضع مكانه عيد جان دارك في شهر مايس ، لأنه يرى فيها اجتماع المبادىء الثلاثة التي ترتكز عليها :

– الدين
– والحرب
– والشعور القومي .

ولكن (جان) حاربت مستعمراً لبلادها ، ومدفوعةً بحب لا نهاية له لبلادها وشعبها ، وليس حقداً على عمال جيء بهم من شمال أفريقيا(٢٨) ، للعمل بنصف أجر العامل الفرنسي في أصعب وأحقر المهن(٢٩) .

وكانت جان تقدمية ضربت المثل للمرأة في التحرر من عبودية « الرجل » وليس للتخلص من هؤلاء المهاجرين التعساء .

وكانت إنسانية صادقة في عواطفها الدينية(٣٠) ، وليس وحشاً يقتل ويضرب في الابرياء ، وهكذا عندما يتظاهر أفراد جماعته تراهم يلتفون حول تمثالها المذهب قرب متحف اللوفر ، بينما يتجمع رجاله اليسار ، حول تمثال (الجمهورية) في ساحة الجمهورية .

ولله في خلقه شؤون !

وضاع الفنانون الأوروبيون : [هل يظلون على تقاليدهم في الفن ؟ أي يسخرون في « التصوير » ، أي تقديم الاشكال كما هي ؟ أم إنهم يبحثون عن فن آخر .

وفي بداية هذا القرن حدثت أمور هامة وخطرة ، منها الثورة البولشفية في روسيا القيصرية ، واكتشاف (الفن الافريقي) ، و (الآثار الشرقية عامة) .

وخاصة تلك الصدمة الرهيبة أي [الحرب العالمية الاولى](٣١) . فضعضعت النفوس ، وعلى اعتبار أن المجتمع الاوروبي مجتمع « متحرك » دوماً ، ويرفض



كوربيه

الثبوتية والجمود ، لذا راحوا يتأثرون (بالفن الزنجي) في التكعيبية ، وفي رفض كل ما هو موجود في السيريالية ، ثم البداية بالتأثر بالتجريدية .

كان من جملة اليهود الهاربين من روسيا ، والذين أسموا ((الفن الحديث)) [بالفن المنحل](٣٢) ، شاب ذكي ومثقف هو [كاندينسكي](٣٣) ، الذي تحت تأثير تربيته الروحية الدينية ، أقرب الى الشرق العربي المسلم منه الى الغرب المادي .

فذهب الى (تونس) وظل فيها فترة ، اكتشف فيها الخط العربي ، فقلده في لوحاته حتى وصل الى التجريد ، ونشر كتاباً أسماه [الروحي في الفن] . وكانت لوحته المستوحاة من لوحة لمانيه (أكوام التبن) نقطة انطلاقة الفن التجريدي في الغرب قاطبةً .

وبعد أن زالت الفاشية في أوروبا ، هجم الفنانون هجوم المتعطش على التجريد فكثرت المدارس ، والتقليعات !...

وبالغ الفنانون في الحرية في العمل ، حتى بلغت أوجها في الستينات ، ثم هدأت نسبياً .

ولكن التجريد فن غريب عن العقلية ، والمجتمع الأوروبي خاصة ، والغربي عامة ، لذا ، و يومنا هنا ، خفت هذه الحدة ، وراح الفنانون يعودون الى الفن التصويري .

أما في الشرق فالفن فن مخالف تماماً ، وسيكون هنا موضوع بحثنا القادم .

نذير نبعة والواقعية الاسطورية

طارق الشريف

تمهيد

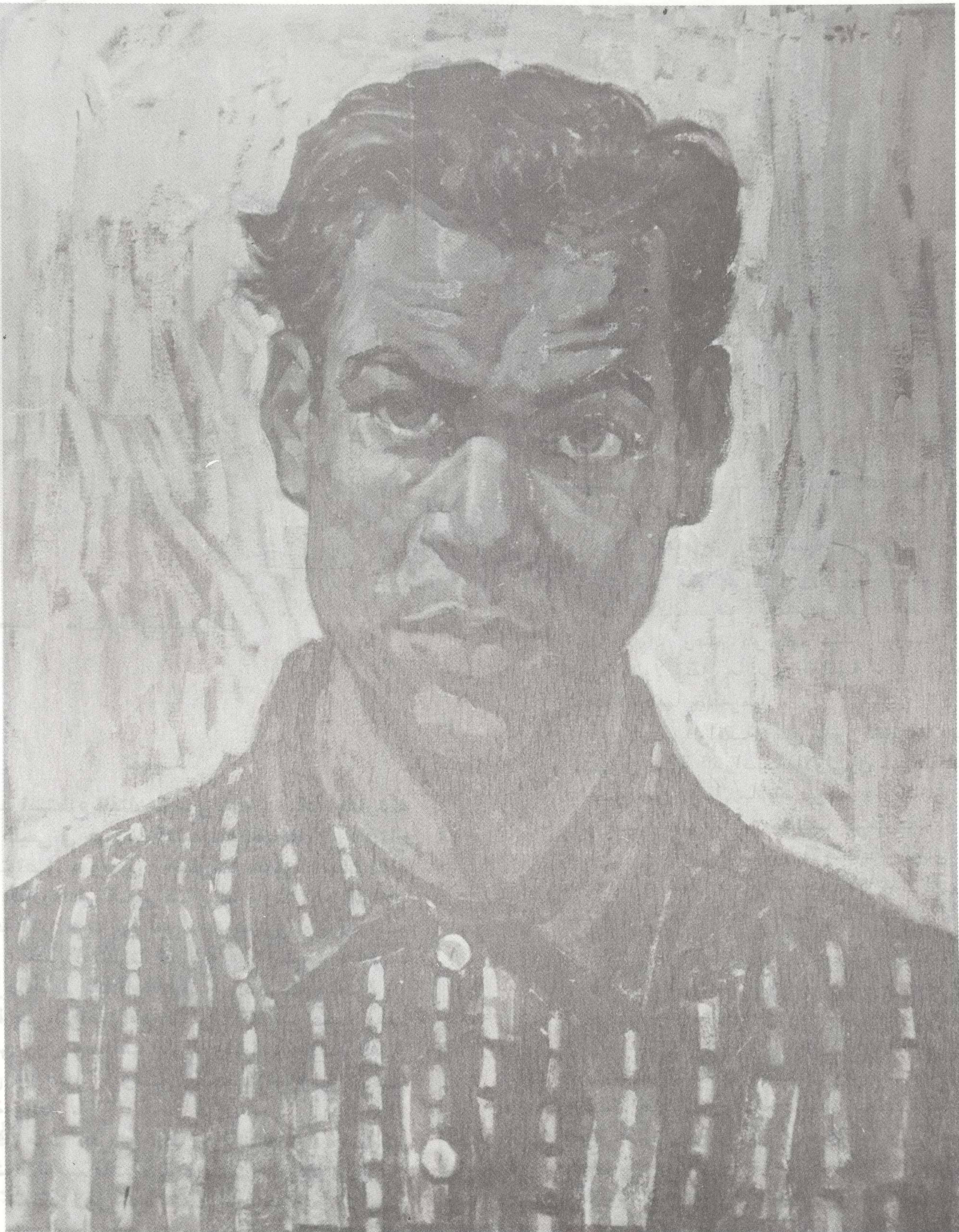
لقد استطاع الفنان (نذير نبعه) اثبات جدارته كفنان طليعي في حركتنا الفنية ، وذلك بعد فترة انتاج فني متواصل ، وحقق (أسلوبا متميزا) يملك اللغة الفنية القادرة على التعبير عما يريد ، ودلل عبر المراحل المختلفة التي مرت بها تجربته ، على تنوع قدراته الفنية ، حتى استقرت تجربته على أسلوب خاص ، يمكن وصفه على أنه [واقعية ... مبسطة ومعبرة] ، وقادرة على التواصل مع الناس ، والتعبير عما يرغب به ، من رؤى ومواقف فكرية وفنية ، وتولد الفن العميق والأصيل ، ومن أبسط الاشكال وأكثرها عادية وألفة .

وقد مرت تجربته بعدة تحولات فنية ، واسلوبية وعرفت عدة صياغات فنية ، وذلك منذ عام (١٩٥٥) حين اكتشف لاول مرة ، ـ أنه يستطيع التعبير بالرسم ، وأعطى ما هو متميز وخاص ، وقدم اللغة الفنية القادرة على التعبير عما يرغب به ، والتي منحته الرضا والقناعة .

وقد انطلق من (الواقعية) وإن لوحاته الاولى تكشف عن تعلق بالفن الواقعي ، كما تكشف عن قدرته على التعبير بالخطوط ، وقدرته على النفاذ الى اعماق موضوعاته ، وعدم الوقوف عند الرؤية الحسية الاولى ، ولا ينقل ما يرى مباشرة ، بل يسعى الى النفاذ لاعماقها وتقديمها .

وكانت (الواقعية) هي محور تجاربه الفنية التي رسمها في فترة الدراسة الاولى في (القاهرة) ، الواقعية التي لاتنقل ماتراه حرفياً ، ومباشرة ، بل (الواقعية) التي تسعى لتأليف الموضوعات ، واعطاء العمق عن طريق المضمون الاجتماعي للعمل ، وإن لوحته عن (عمال مقالع الاحجار) ، تدل على المفهوم الجديد للواقعية الذي توصل اليه فترة الدراسة الاولى .

واتجه بالواقعية اتجاها تعبيريا بعد عودته مباشرة ، وعبر عن مآسي الانسان المعاصر في مواقفه من الحضارة الحديثة ، فأعطى وجهاً آخر للواقعية حين ربطها بالدفاع عن الانسان وعن استلابه وضياعه في عالمنا المعاصر ، وسمح لنفسه ببعض التحويرات الفنية للانسان والاشكال ، لتساعده على التعبير عن (المضمون) الذي يريد ، محاولا التخلي عن الرؤية التقليدية للواقعية ، والالحاح على مفهومها الجديد ، على أنها : **[تعبير عن الارتباط بالواقع وتقديمه ، وليست النقل المباشر ، ولا تصويره ، بالمفهوم الحسي الفيزيائي] .**



نذير نبعة - بريشته

وساعدته هذه التجارب على البحث عن تحليل للجسد الانساني ، واختزاله ، وتلخيصه ، وابتعد عن تقديم الأفكار المسبقة عن الانسان ، ولجأ الى تحليله وتبسيطه ، وهكذا اكتشف قدرة الخط على التعبير ، وبلون واحد : عن المواضيع المختلفة ، ودخلت تجربته في مرحلة جديدة تؤكد على الواقعية الفنية ، وعلى الحلول الممكنة تشكيلياً للتعبير عن أعمق الموضوعات ، فقدم (المرأة) كنسيج عضوي ، وألح على الأشكال اللحمية الكتلية التي تكفي الاجساد . وأعطى فناً هو شعر خالص ، وهو لغة خاصة تسمح له بان ينقل ما يريد ، وهذه التجارب فتحت الباب على مصراعيه الى (فن سياسي مباشر) ، فرسم مئات اللوحات وبمختلف المواد ، عن المواضيع السياسية الراهنة ، وأعطى الفن السياسي الخاص ، وربط (الواقعية) بالمواضيع السياسية ، دون أن يرسم الاشكال بشكل واقعي ، بل اختزل واضاف وتوصل الى صيغة تختصر الانسان وتقدمه ، الانسان الشهيد والانسان المقاتل ، وحاور المواضيع المختلفة ، مقدماً حلولا فنية ملائمة .

وحين سافر الى (باريس) للدراسة ، أخذت (الواقعية) شكلا جديداً ، واتجهت الى تحليل الواقع واكتشاف القيم الهندسية فيه ، ومحاورة المفاهيم التصويرية في علاقاتها مع القيم التجريدية ، ودخلت تجربته في تصور جديد للفن ، يؤمن بأن أعمق الافكار يمكن التعبير عنها بأبسط الصيغ ، وقدم الحلول الفنية الممكنة واستعان بالرموز التي أغنت موضوعاته ، وأعطتها العمق الضروري .

وهذا يدل على أن (نذيراً) قد ربط فنه بالتعبير عن الانسان ، وعلى أن يكون تعبيره واقعياً بالمعنى الجديد للواقعية : وأن تجربته قد عكست دوماً مضموناً انسانياً بصياغة تتطور عبر التجربة والاكتشاف : وهو يجري بحوثه الفنية المختلفة ، ليعمق هذا المضمون ، وأعطائه المتانة الفنية ، والصيغ الملائمة ، وهو يولد في كل مرحلة ما هو جديد ، يتفاعل مع ما سبق له أن اكتشفه ، حتى يعطي ما هو اعمق وأكثر أصالة .

وقد اكتشف عبر هذه المسيرة ، والتجربة ، بأن على الفنان أن يخوض تجربة الاصالة وحيداً ، وعليه الا يقنع بما هو موجود من مفاهيم فنية سابقة ، ولا يرضى بما هو (قبلي) لان عليه أن يضيف دوماً ما هو جديد ، ويتعرف على الأساليب ويجربها ، ويستخلص منها ما يريد ، ولهذا عرف عبر مسيرته الطويلة العديد من التجارب الفنية ، واقترب من بعض المدارس الفنية الشهيرة ، واستفاد منها ، ودمج بين اكثر من أسلوب في حوار ، حتى اكتشف كل ما كان يبحث عنه ، والذي مثل خلاصة مكثفة لتجاربه كلها ، وما تعلمه ، وما اختاره من صيغ ، وما آمن به من أفكار ، وقد وضع كل التجارب أمام تساؤل أساسي حول مدى قدرتها على الايصال ، وتفاعلها مع الناس ، وذلك لكي يحل الاشكال الاساسي ، الذي كان يشغله في المراحل الاخيرة أن يقدم الفن الاصيل الواقعي والعميق ، والقادر على التفاعل مع الآخرين وعبر لغة مقروءة .

وهكذا قدم لنا الشكل الاعمق للواقعية حين ربطها بالرمزية ، والتي اخذت معنى جديداً مستخلصاً من كل تجاربه ، والتي نشأت نتيجة لتفاعلها مع الصياغة الواقعية الدقيقة ، ومع الأشكال البشرية التي تبدو أساسية ، وحولها العناصر والخلفيات التي أخذها من الواقع المحلي ، والتي حملت مضموناً جديداً و (رمزاً) اكتسبته من علاقاتها مع بعضها ، وهكذا لم تعد الخلفيات والزخارف والاواني والحلي ، مجرد زخارف او جمالية بلا مضمون بل اكتسبت من وضعها الجديد ، المضمون المعبر ، وكذلك هي (المرأة) .

واغنى تجاربه بما أحبه من عناصر محلية ، اعطاها في اطار واقعي ، ولكنها أخذت قيمة جديدة، وقد ساعدته على التعبير عن المضمون الذي يريد ، وقدمت الاطار الذي يخدم المضمون ، وهكذا أحيا وجدد هذه العناصر وأعاد تقديمها ، وحملها الافكار التي يريد ، وظلت لغته فنية تشكيلية تستخدم الحلول الفنية ، بدون تعقيد ، وجعل المشاهد – أي مشاهد – يرى في لوحته ما يرضيه ، مهما كان هذا المتذوق ، تاركا لمن يريد العمق أن يكتشفه في نفس اللوحة ، مستعينا بالاساطير القديمة ، وبالعالم الخاص الذي قدمه بكل خصوصية ، ليكشف عن اسلوب شخصي متميز .

وقدم كما عودنا ، رؤية عميقة متميزة ، تربط الفن بالواقع وتعبر عن (المضمون) ، وعبر وسائل فنية محضة ، وظل الانسان هو الشغل الشاغل له ، وظلت رؤية واقع هذا الانسان هي الغاية الفنية ، واضاف الى ذلك كله شيئا هاما ، وهو أن على الفن **أن يملك القدرة على التحاور مع هذا الانسان الذي أنتج الفن أصلا له .**

وهكذا اضاف الهدف الجديد لتجربته والذي اكتشفه مع حواره مع واقعه ، ودلل على عمق صلته بالواقع ، كأشياء وتراث ، وعلى عمق ارتباطه به كبشر وحالات انسانية .

وهذا يعني ان تجربته الجديدة هي محصلة ، وتركيب لكل ما قدمه في الماضي ، ولن يتسنى لنا فهم ما توصل اليه ما لم نلق نظرة على هذا الماضي لندرسه ، ونحلله ، ونكتشف المراحل المختلفة التي



بيت جدتي - من الذاكرة

مرت بها تجربته ، والتي ساعدت في الوصول الى ما توصل ، ولسوف نرجع هذه المراحل الى ثلاث مراحل هامة ، لها خصائصها المستقلة ، ولها موضوعاتها وصياغتها وأهدافها التي صبت جميعافي هدف واحد تبلور في اسلوب (نذير نبعة) الجديد والخاص .

اولا : المرحلة الاولى

ولد الفنان (نذير نبعة) في قرية (المزة)، القريبة من (دمشق) ، عام (١٩٣٨) ، وترعرع في أحضان الطبيعة في الاماكن المجاورة لدمشق ، وخصوصا في الربوة ، ومن عائلة متواضعة في وضعها المادي ، وتعرف على الفن في المرحلة الثانوية ، واكتشف قدراته على التعبير الفني ، وكان على صلة بالفنان الراحل (محمود جلال) ، نتيجة لصداقته مع ابنه (خالد) ، الذي كان فنانا أيضا .

وامضى فترة من التمرين في مرسم الفنان (ناظم الجعفري) ، مستفيدا من قدرات هذا الفنان على الرسم ، وما يملكه من اتجاه واقعي دقيق ، كما زار مرسم الفنان (نصير شورى) ، وتعرف على أعماله الانطباعية ، وكانت الانطباعية هي الفن السائد فيهذه المرحلة ، ولم يتجه الى الانطباعية ، ولم يكن واقعيا بالمعنى المعروف عند الفنانين الواقعيين ، ولهذا لم يفضل الرسم المباشر للموضوعات ، بل آثر أن يختار شجرة من هنا ، وشجرة من هناك ، ليؤلف لوحات المناظر ، ويجمع هذه العناصر المؤلفة في لوحة ، وقد استفاد من تجربة الفنان (محمود جلال) ، التيكانت تتجه الى تأليف الموضوعات ، وتفضله على رسمها مباشرة ، أو نقلها من الواقع ، وهكذا اكتسب دقة الرسم الواقعي ، وأضاف التكوينات المبتكرة،وتدرب على التأليف الفني منذ البداية ، وأحب اختيار موضوعاته ، وتشكيلها وفق رغباته ، وقدم التجارب الفنية التي تريد اعادة تأليف الواقع وتقديمه ، ولا تبقى عند حدود نقله المباشر . محاولا تقديم رؤية شخصية .

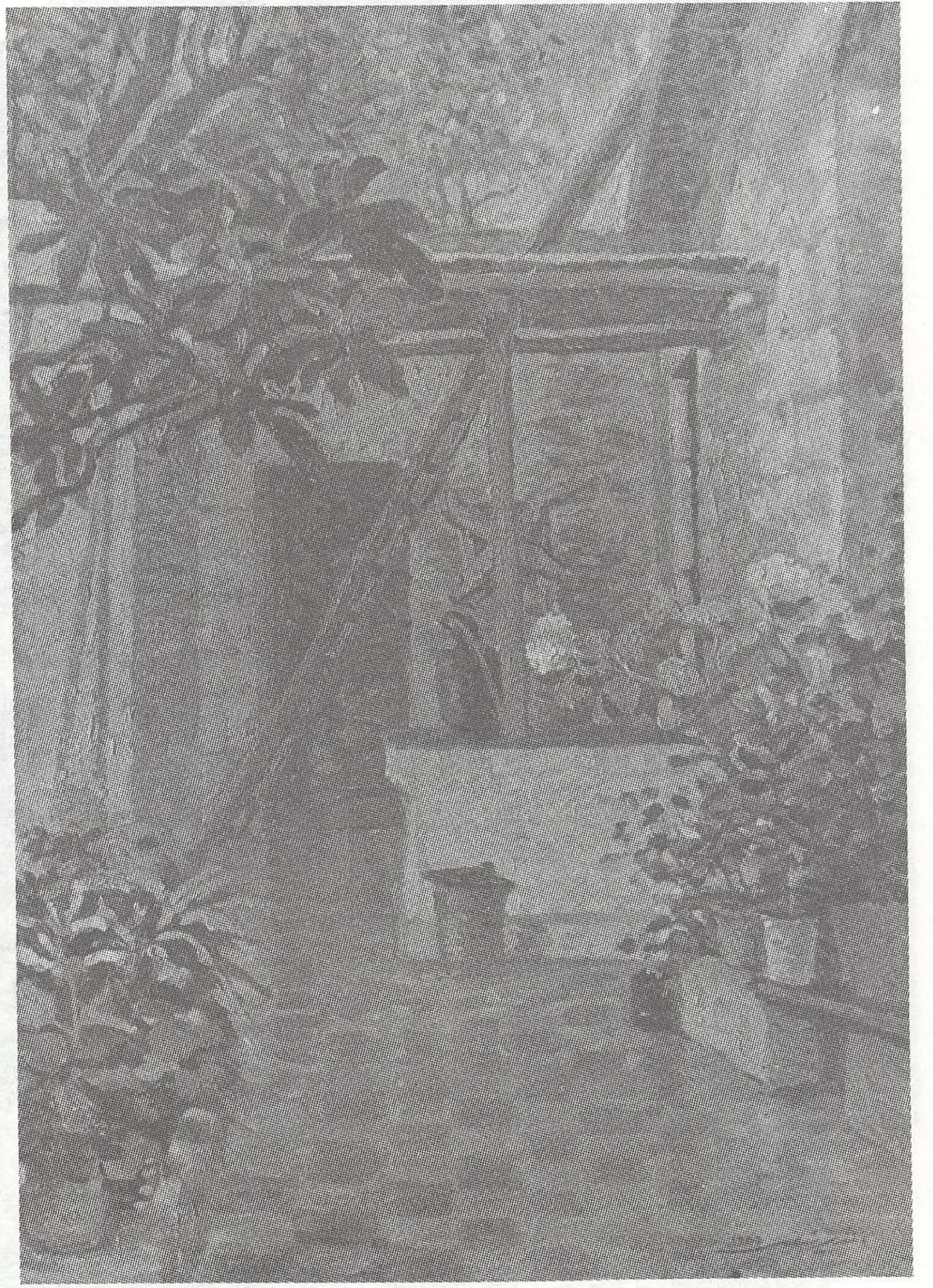
وقد أتاحت هذه الفرصة له أن يتعرف على التجارب الفنية الحديثة ، التي قدمها الفنان الراحل (أدهم اسماعيل) ، الذي عبر عن طريق الخط العربي اللامتناهي ، وقدم فنا عربيا حديثا ، وكذلك شاهد أعمال الفنان الراحل (نعيم اسماعيل) ، الذي رسم عدة موضوعات سياسية بروح عربية ، وأعمال الفنان الشاب (مروان قصاب باشي) الذي حاول التعبير بلغة حديثة في تلك الفترة ، و (برهان كركوتلي) الذي قدم تجارب واقعية ، تختلف عن تجارب الرواد .

لكن مرحلة (التكوين) الأساسية ، التي أعطت (نذير نبعة) أهم المنطلقات الفنية والفكرية ، هيفترة الدراسة الأولى له في (القاهرة) ، التي عرفته على الفن التشكيلي بشكل صحيح ، وهكذا أطلع على الانطباعية وعلى الواقعية ، وأدرك الخلفيات الفكرية التي تكمن خلف هذه المدارس الفنية ، وكانت(القاهرة) تعيش فترة ازدهار فكري وثقافي ، والعاصمة الحضارية التي تجمع الطلبة من انحاء الوطن العربي وافريقيا ، المعارض الخارجية عديدة ، ولعل أهمها (بنيالي الاسكندرية) ، الذي كان يعكس الفن التشكيلي في كافة دول البحر الأبيض المتوسط .

واستفاد من تجارب المدرسين الذين التقى بهم، وزادت خبراته الفنية ، وقدم التجارب الدراسية المتنوعة التي تدل على قدرته الفنية العالية ، والتي صقلتها الاجواء الفكرية التي ساعدت على تبلور افكاره ، والتي يمكن أن نحصرها ضمن عدة مفاهيم أساسية ، ولعل أهمها ربط الفن بالانسان ، وتقديم



حاملة الجرة



منظر بيت

الفن الواقعي لكن بصورة متحررة ، والاهتمام بالفنون الشعبية ، واعتبارها مصدرا هاما للفنان التشكيلي، والاستفادة من الاساطير ، ومن المأثوراته الشعبية .

وعلى الرغم من أهمية النتائج التي حصل عليها أثناء الدراسة ، لكن تجارب (نذير) الفنية ، كانت في مجملها دراسية ، يلح فيها على (التأليف) ، ويقدم (المضمون الاجتماعي) بلغة فنية واقعية دقيقة، وينطبق ذلك على لوحته الهامة(عمال مقالع الاحجار)، التي تدل على المستوى الفني المتميز الذي حققه في التعبير الواقعي ، وخصوصا في مجال (التكوين) الذي نراه حيا متحركا ، فيه الفهم الصحيح لمعالجة الموضوع ، وقد اعتمد على مجموعات من العمال ، وكل مجموعة تتألف من عاملين ، وقد أعطى كل شخص وضعا يختلف عن الآخر ، في حركته وفي اتجاهه ، وساعدته العناصر الخلفية في التأكيد على المضمون ، وعلى الايحاء بالعمق ، واضاف الى هذه المجموعات ، الروابط التي جعلت الحركة مستمرة بين المجموعات . ليشعرنا بترابط العمال مع بعضهم، وتفاعلهم في الجهد المبذول ، ووحدة مصيرهم ، ولم يبرز شخصا منهم على باقي الاشخاص ، بل أعطاهم جميعا حجما واحدا، في المقدمة، وأشعرناباستمرارية العمال حين وضع المجموعات في الخلفية ، وحين أضاف سلسلة من البشر العاملين ، في أقصى اللوحة ، ليؤكد على الحركة والاستمرارية ، بحيث ينتقل النظر من المقدمة الى الخلفيات براحة ، ودون أي جهد .

وهذ يدل على مدى وعي (نذير) للتكوين بمفهومه الواقعي والجدلي ، والذي لا نرى فيه السكون ، بل نحس بالايقاع الحركي الذي يجعلنا نمعن النظر فيما نشاهد ، وننتقل من عنصر لآخر ، لنرى في حركته وفي علاقته مع غيره مفاجأة غير متوقعة ، حتى ننتهي الى الجبل الذي أغلق الخلفية ومنع الفراغ من الظهور ، ولا نراه يؤكد على الآلات الضخمة ، بل نراه أعطاه حجما ضيقا في الخلفية ، وذلك لأنه يربد تصوير الجهد الانساني ، وصراعه مع الصخر ، وتفوقه عليه عبر التضامن الذي تؤكد عليه علاقات الاشخاص ، وحركاتهم ، واستمرارية الحركة .

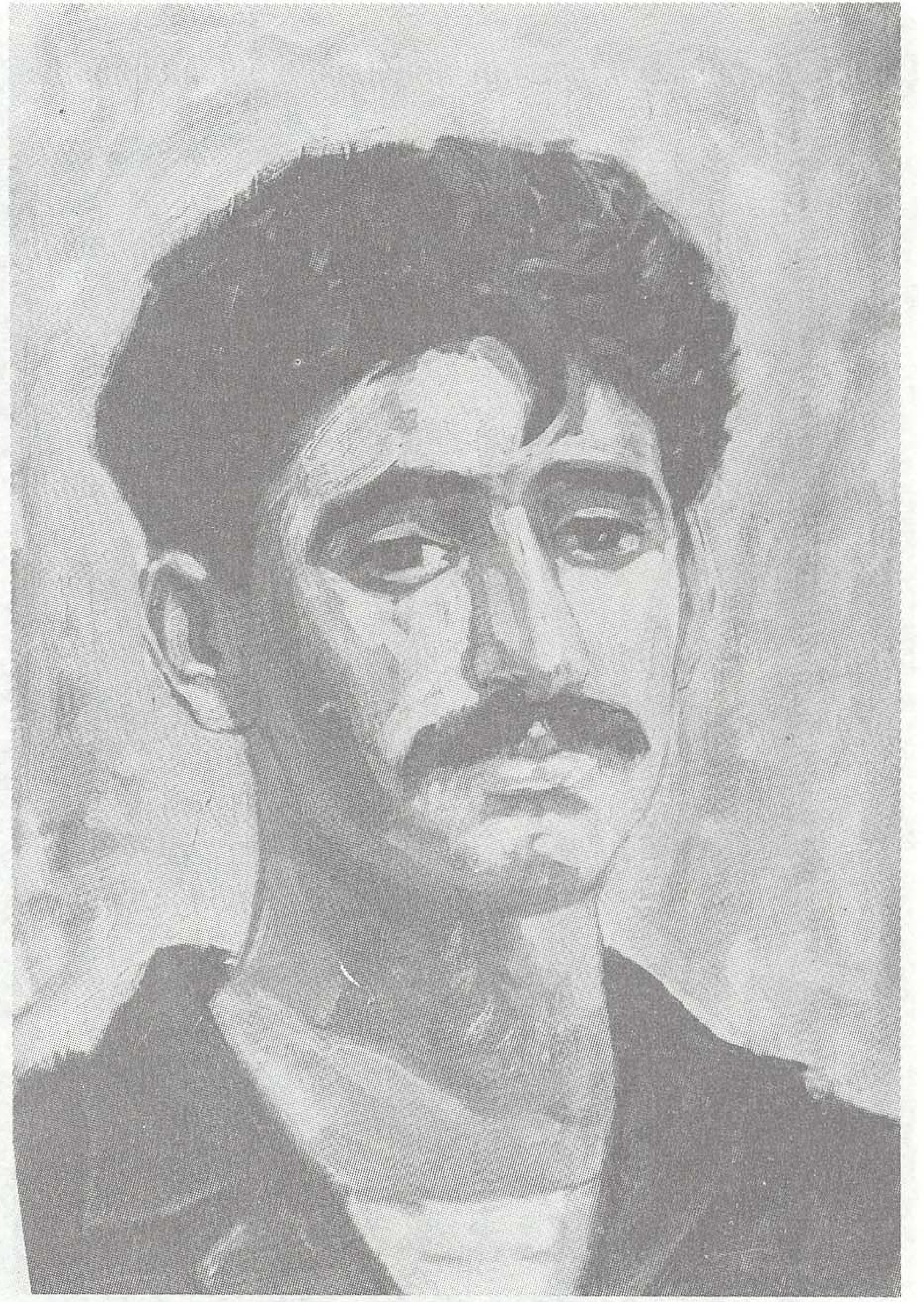
وقد أعطت اللوحة الانطباع بأن (نذيرا) ، قدم لنا لوحة تحمل الكثير من المفاهيم الواقعية الاشتراكية، وهي تتجاوز كل المفاهيم السابقة التي عرفناها ، وتدل على مدى تمكنه من الامور الاساسية في الفن ، كما كشفت عن قدرته على التعبير عن الموضوع فيما بل تعتبر تتويجا لكل تجاربه ، وتجاوزا هاما لكل ما عمل .

ولكن هذا المفهوم للفن الذي توصل اليه ،وأبدع فيه ، قد دفعه الى البحث عما هو أفضل ، وذلك نتيجة لقناعته بأن على الفنان أن يتجاوز نفسه دوما، وأن يضع لها أهدافا جديدة ، وأن هذه الاهداف قد حددتها الرؤية الفكرية التي تكونت في (القاهرة) ، ولهذا السبب أجل تنفيذها لحين عودته ، وأتاحت له فرصة الاقامة في (دير الزور) للتدريس فيها أن يحاول ذلك .

لقد رسم عدة تجارب في (دير الزور) ،واستهوته أشجار (الغَرَب) على ضفاف الفرات ، وقدم بعض موضوعات محلية ، وأتاحت الفرصة له أن يرسم كل ما يرى ، ويختزن الكثير ، وهو عارف ، بأن عليه أن يكتشف الحياة في المدينة ، وعليه أن يبدأ رحلة جديدة ، يكتشف فيها نفسه ، ويقدم ما هو خاص ، ويتجاوز المرحلة الدرامية ، التي استفاد منها ، وكانت المفاجأة في عام (١٩٦٥) ، حين نظم أول معارضه في دمشق ، وقدم فيها مجموعة تجاربه الجديدة ، التي بلورت رؤية جديدة للفن لم نألفها



سنضاعف الانتاج



وجه أدهم قوطرش

قبله ، ومختلفة تماما عما رسمه أثناء الدراسة ، والمعرض يمثل نهاية مرحلة ، وبداية مرحلة جديدة اختطها لنفسه .

وقدم الواقعية بصياغة جديدة ، نراها أقرب الى التعبيرية ، لانها لجأت الى التحوير ، والى تقديم الانسان في وضع استلاب كامل ، وتلح على العلاقة بين هذا الاستلاب وبين التطور الانساني للحضارة الحديثة واستعان بالاساطير الشعبية والدينية ، وقدم العناصر المختلفة التي حملت الرموز الجديدة المعبرة عن حالة تراجيدية يعيشها هذا الانسان .

واعتمد على مهارته الفنية في التنفيذ ليقدم موضوعاته ، وحمل لوحاته الافكار ، والاساطير والعناصر الرمزية المساعدة ، والتي دلت على اطلاعه على تجارب الفن العالمي ، وصلته بالتجارب الفنية المجددة في مصر العربية ، والتي قدمت لنا هذه القضايا .

ومن أهم اللوحات التي عرضها ، لوحات (الطلسم) و (إسرافيل) و (إنليل) و (كاهنة مردوخ) و (ساعة التنفيذ) و (صرخة سيزيف) و (الزيز) ، وكلها تدل على امتزاج بين أكثر من عالم واحد ، وعلى تداخل أكثر من فكرة في لوحة واحدة فنحن نرى (الأسطوري) لأبعد الحدود ، الذي أخذه من الأساطير القديمة في بلادنا ، ومن الأساطير الشعبية ، ومن الأساطير العالمية ، الى جانب (الرموز) التي تنوعت ، بين (رموز تشكيلية) لها طابعها الفني ، كاللون الموحد الأزرق المخضر ، الذي يعطي المشاهد نغماً حزيناً ، وبين (رموز أسطورية) ، إذ أضفى على (سيزيف) و (إنليل) و (إسرافيل) و (كاهنة مردوخ) ، وغيرها المفاهيم الرمزية ، التي عبرت عن قضايا معاصرة تماماً ، ورموز (شعبية) أخذها من الحياة التي حوله ، مثل (الحوت) الذي يبتلع (القمر) ، و (الزيز) ، وقدم عبرها رؤيته الجديدة ، وهناك الرموز (السيريالية) ، التي أصبحت معروفة في الفن التشكيلي العالمي ، والتي أعاد استخدامها للتعبير عن أفكاره ، مثل (القواقع) و (المحار) وغيرها .

وهناك الجانب الواقعي في التنفيذ ، الذي جعل هذه العناصر الأسطورية تحاكي الانسان الواقعي ، وتقدمه ، ولا تبتعد عن الحياة التي نحياها ، بل تقربه منها ، وهي تلح على تفاعل ما هو (اسطوري) و (رمزي) مع (الواقعي) ليقدم الحياة المعاصرة كما يراها .

وهذا يكشف عن رغبة (نذير) في التنفيذ البسيط لأصعب القضايا الأسطورية ، وامتزاج (واقعية التنفيذ) بالقضايا المختلفة التي تثيرها الشخصيات الأسطورية ، والتي توصلنا إلى (جو ميتافيزيقي) يهدف الى التعبير عن أعقد القضايا بابسط الأشكال ، وأكثرها عادية ، ونحس بعوالم غريبة تقربه من (السيريالية) ، التي تفضل هذه الغرابة ، لكن دون الاعتماد على اللاشعور الفردي وتجسيده ، بل الارتباط باللاشعور الجماعي الذي يرتبط بالأساطير القديمة التي هي لا وعي الجماعة ، وتسخيرها لتعكس الأفكار المعاصرة عن الحياة .

وإن العودة الى الاساطير القديمة في بلادنا ، والاستفادة منها ، وتحميلها المضامين الجديدة ، جعلت محاولته فريدة من نوعها في تاريخ الحركة الفنية في سورية ، اذ لم نعرف محاولة سابقة لجأت الى هذا الأسلوب .

ولقد اثارت هذه اللوحات العديد من التساؤلات ، والتفسيرات الفكرية ، والفنية ، لما قدمته من مفاهيم جديدة ، ولما اعطته للمشاهد من فرص لتفسيرها ، وتشابكت التفسيرات واختلفت حول بعضها ،



وجه فتاة



فتاة



زيارة الولي

ولسوف نحلل لوحة (الطلسم) لنكتشف هذا التشابك .

لقد صور (نذير) الحوت الذي يبتلع القمر ، إذ عاد الى أسطورة شعبية تفسر حادثة علمية عند خسوف القمر بأن (الحوت) قد ابتلعه ، وهكذا يخرج الأطفال في الريف حاملين الأدوات النحاسية ، ويطرقون عليها محاولين منع الحوت من ابتلاع القمر ، وذلك حتى يتم انقاذه .

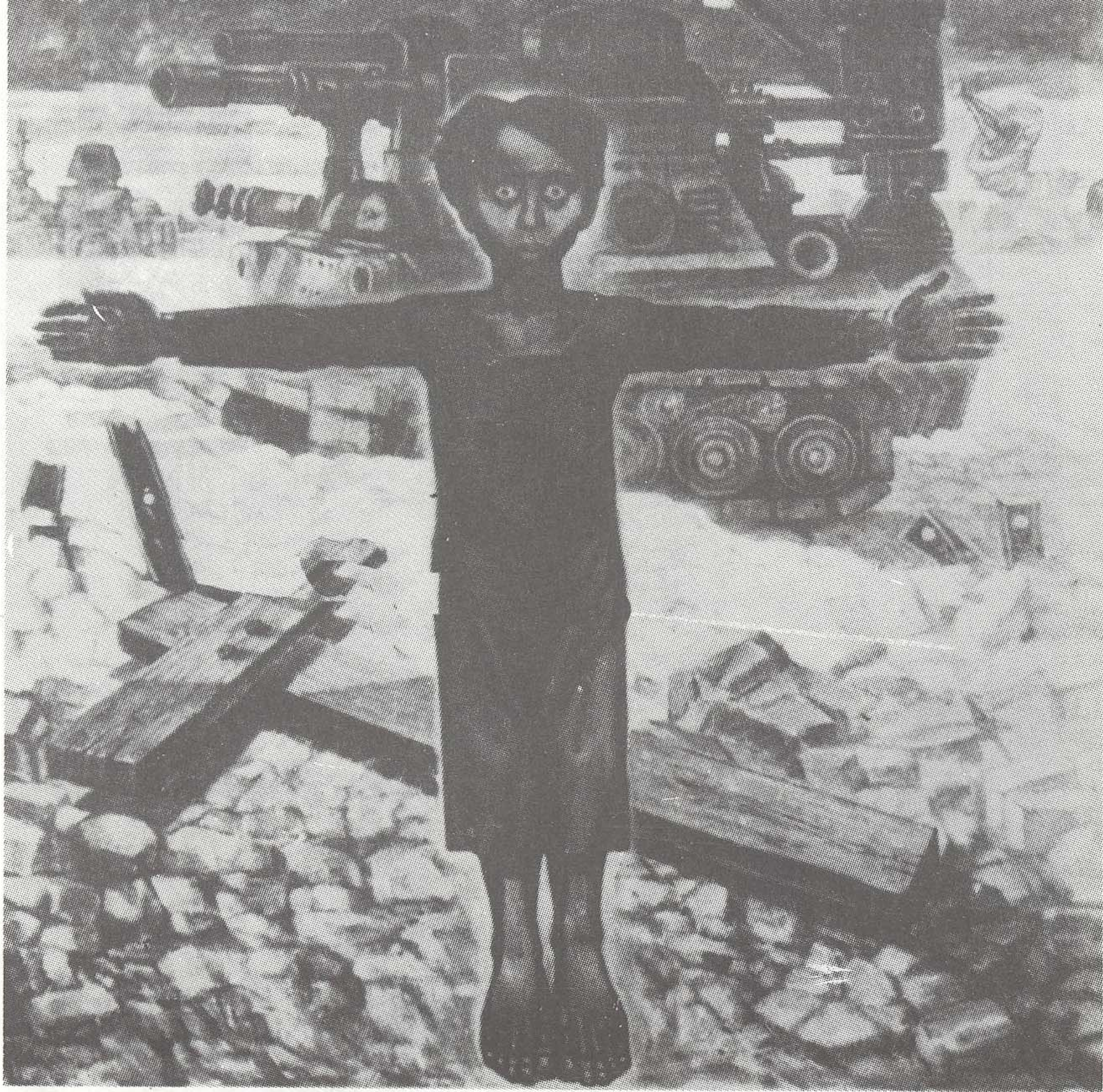
وفي الحكاية ما يفسر اللوحة ، التي نفذت ببساطة ، ولكن على المشاهد أن يدرك أن الحادثة المروية ، تدل على رمز أراد (نذير) منه فكرة أخرى ، لأن الحوت أصبح رمزاً لقوة محرمة ، تعتدى على القمر وتحاول ابتلاعه ، ولا يفعل الناس شيئاً حيالها إلا الطرق على أدواتهم النحاسية ، التي لا تخيف الحوت ، وفي محاولة تفسير (الحوت) وما يرمز له ، يمكن أن نفسح المجال لأكثر من تأويل ، مما يكشف لنا عن مدى قدرة (الرموز) على تقديم تعبير لا مباشر عن الحادثة ، ومدى قدرة هذا التعبير على وضع المشاهد في حالة الرغبة في البحث عن تفسير .

وفي نفس الوقت ، نرى الصيغ الفنية الأكثر بساطة ، والأكثر بعداً عن التعقيد ، والتي نحس بها في لوحته عن (الزيز) تلك الحشرة الجميلة الملونة التي يلهو بها الأطفال ، والتي جعلها (نذير) موضوعاً للوحة ، تحمل رؤية تعود للطفولة ، وتم تنفيذها ببساطة ، وبتكوين مبتكر يكشف عن جانب هام آخر في شخصية (نذير) الفنية .

لقد حققت تجربة (نذير نبعة) التي عرضها في المعرض الاول نجاحاً كبيراً ، ولقيت أعماله التجاوب الذي لم يكن يتوقعه هو نفسه ، لكن هذا النجاح لم يدفع (نذيراً) الى الاستمرار في هذا الاسلوب ، ولم يحمله على المتابعة بنفس الصيغة ، بل قدم ما هو جديد مرة أخرى في المعرض الثاني الذي نظمه عام (١٩٦٦) في صالة (الصيوان) ، وفيه جدد (نذير) نفسه مرة أخرى .

ولكن لماذا ؟

لقد شعر بأن ما قدمه في المعرض الاول قد اعتمد على كثير من الاساليب الفنية التي تأثر فيها في مرحلة الدراسة ، كالواقعية ، والسيريالية ، والتكعيبية ،



اسرافيل

والتعبيرية وغيرها من الاتجاهات ، ومحاولة دمجها مع بعضها للوصول الى شيء شخصي وتقديمه . وشعر بأن ما قدمه لم يكن على صلة بالفن المحلي ، وخصوصاً الفن التدمري والعربي ، وما قدمته هذه الفنون من حلول فنية ، والتي بدات تثير اهتمامه لما فيها من ابتكار تشكيلي ، وإبداع فني .

المرحلة الثانية

وبدات المرحلة الثانية من انتاجه الفني ، على ضوء هذا التوجه الذي ارتبط باطلاعه المتزايد على الفنون القديمة المحلية ، والتي جعلته يخوض تجربة جديدة بحثاً عن أسلوب شخصي ، على صلة بالواقع المحلي من جهة ، وعلى ضوء مفهوم حديث للفن من جهة أخرى ، ودخلت تجربته في إطار (الحداثة الفنية)، بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى ، وقدم الفن الذي يملك وحدة الأسلوب ضمن اللوحات المعروضة وتناسقاً تشكيلياً ضمن اللوحة الواحدة ، وفي مجموعة الأعمال المعروضة ، أو التي نفذت في مرحلة واحدة .

لقد قدم الصيغة الفنية الواحدة ، القادرة على التعبير عن شتى الموضوعات الهامة ، والقادرة على التفاعل مع الموضوع ، لتتبدل معه ، سواء كان هذا الموضوع شاعرياً أو سياسياً ، بسيطاً أو مركباً ، وظل يغني هذه الصيغة بالإضافات ، ويرفدها بالعناصر المختلفة ، التي أعطت للمرحلة الثانية وحدة فنية متينة ، وصيغة تشكيلية متماسكة .

في البداية ، لجأ الى صياغة شاعرية للأشكال الانسانية حين رسم النساء والأطفال ، إذ قدم الشكل بالخط وحده ، الذي يحدد المرأة ويقدمها لنا بحيوية ، وبرز لنا الكتلة اللحمية التي ضخمت الشكل وساعدت على التأكيد على أهمية الموضوع ، وعلى قدرته على التعبير عن (المضمون) .

وهكذا توصل الى الصيغة الأكثر بساطة ، مما عرفناه له ، مختزلاً التفاصيل ، ومؤكداً على العناصر الهامة ، مرجعاً الشكل الى صياغة مختزلة ، قابلة لتاخذ كل المضامين ، وربط هذا الشكل المختزل بالبيئة المحلية ، لأن ما رسمه هو نتيجة لتفاعله مع



أشجار الغرب

(دير الزور) ، فالنسوة من هناك ، وكذلك اللون ، الذي كان موحداً ، صحراوياً ، يعطي النغم الشاعري للموضوع ، وحتى العناصر القليلة التي قدمها الى جانب النسوة قد ربطت تجاربه بالبيئة المحلية .

وساعدته هذه التجارب على تقديم عمل فني حديث يملك المضمون الشاعري ، والمرتبط بالبيئة ، وعلى تقديم أعماق الشخصيات التي رسمها ، وعلاقة جدلية بين شكل انساني مختزل ، وبين عالم داخلي استطاع النفاذ اليه ، ليعبر بالخطوط والألوان والعناصر الأخرى المساعدة ، وهكذا سبر أعماق شخوصه ، وأعطى الجديد عبر هذا التوافق بين (المضمون) ، و (الصياغة) ، و (الموضوعات) ، ولجا الى التحويرات الشكلية المختلفة لتخدم هدفه ، وتقدم عملاً حديثاً مدروسة في كل عناصره ، ومعبراً عن اقصى درجات التاليف المتميز للوحة .

وقد خضعت هذه التجربة ، وما توصلت اليه من حلول فنية ، لاختبار هام وعنيف عام (١٩٦٧) ، وذلك بعد نكسة حزيران ، وقد جعله ذلك يندفع ليقدم العديد من التجارب الفنية الهامة ، المرتبطة بالأحداث فرسم الملصقات السياسية ، والموضوعات المرتبطة بالنكسة ، والعمل الفدائي ، وساعدته خبراته الفنية على تقديم الأعمال الفنية السياسية ، التي انتشرت في تلك المرحلة ، وعبرت عن مدى تفاعل (نذير) مع الأحداث ، وارتباطه بها ، ومدى قدرته على خلق صيغة فنية ملائمة للموضوعات التي طرحها .

إن البداية قد ارتبطت بعملية تبديل في الموضوع الرئيسي الذي كان يشغله حين رسم النسوة بشاعرية ، وهكذا قدم الانسان المقاتل الفدائي ، وأعطى هذا الانسان غير شكل مختزل أيضاً ، ولكنه شكل إنسان صلب ، وقوي ، فأعطى الخطوط التحوير المطلوب ليقدمه ، وعلى الرغم من تعدد الصيغ التي قدم فيها هذا الانسان ، واختلاف المواقف التي وضعه فيها في لوحاته ، مقاتلاً ، وشهيداً ، ومرتبطاً بالأرض ، ومدافعاً عن العائلة ، لكنه أغنى هذا الشكل بالمضمون ، وجعله شكلاً مألوفاً للناس ، وقادراً على أخذ شتى الأوضاع المطلوبة بتحويرات بسيطة ، حتى انتشرت أعماله ، وأصبحت نموذجاً لفن سياسي ملتزم يقدم المرحلة ، وحافظ على اللون الموحد الذي يعطي الحالة النفسية والذاتية ، وانتقل من اللون الصحراوي المعبر ، ليصبح لوناً بنياً محمراً ، وليؤكد على ثوريته وتمرده .

ورسم اللوحات المختلفة بالحبر الصيني ، والقلم ، واشتهرت تجاربه التي قدمها عن (القضية الفلسطينية) ، والتي طبعت الى جانب أشعار من الأرض المحتلة ، اختارها لتعبر عن الموضوعات المرسومة ، وعمل في الصحافة ، ورسم العديد من اللوحات وأغلفة المجلات ، واشتهرت رسومه لمسلسلات الأطفال وكلها أعطت التأكيد على مدى تمكنه من التعبير بمختلف الوسائل الفنية عن الموضوعات المختلفة ، وكانت دوماً الموضوعات السياسية هي التي تستأثر باهتمامه ، والتي عكست المرحلة تماماً .

ولقد حافظ في هذه الفترة الهامة على المفاهيم الفنية الرئيسية التي توصل اليها في البداية ، وأعطاها القدرة على التلاؤم مع الموضوعات الجديدة ، بحيث ظل الخط هو الأساس في التعبير ، وظل اللون موحداً ، واللوحة تملك الوحدة الفنية ، التي تعطي العمل المتماسك ، ورغم اختلاف المضمون الذي سعى له ، وتبدل الهدف والموضوع المعالج ، ولهذا استمرت الوحدة في اللوحة ، والأعمال المتقاربة ، وإن أجرى التعديلات الضرورية لتقديم الموضوع الجديد ، وعكس الأهداف التي حددتها المرحلة ، والتي كان فيها (فناناً



الخفاش

سياسياً) بكل معنى الكلمة ، تغيب الجوانب الذاتية في عمله ، ولا تبرز الا العوامل الموضوعية الخارجية المرتبطة بالأحداث .

وقد طرأت بعض التعديلات على الموضوعات التي كان يرسمها ، بعد ذلك ، وبدأ يقدم هذه الموضوعات ضمن مفاهيم جديدة ، تبتعد عن المباشرة في التعبير الذي كان يميز الفترة الماضية ، ولجأ الى عدة عناصر فنية أخذها من التراث الحضاري القديم ، ليعطي لوحته مفهوماً جديداً ، مع المحافظة على الهدف الذي وضعه نصب عينيه ، وهو وحدة اللوحة تشكيلياً ، ومتانة بنائها ، وتكوينها .

وتخلى عن التعبير بالخط وحده ، ودخلت العناصر الأخرى – التي ساعدته على تقديم عمل حديث فنياً – واستخدم (الوجوه النسائية) ليرمز لفكرته ، فأغنى أعماله ، وازدادت تعقيداً ، ولكنه حرص على الحلول الهندسية للتكوين ، كي يدمج العناصر المأخوذة مع العناصر المبتكرة ، وتتآلف ضمن المساحة المدروسة ، وتداخلت الجوانب الذاتية مع العناصر الموضوعية ، في العمل الواحد ، وعادت الرموز لتساعده على التعبير عن مضمون سياسي لعمله ، وأضاف ملمس سطح خشن للوحة ، ليوحي بالقدم ، ولقد حافظ على اللون الموحد الذي يعطي دوماً النغم المطلوب .

وحقق الهدف الأساسي الذي كان يسعى له ، طيلة هذه الفترة الهامة من تجاربه ، وهو أن يعكس في أعماله (ما هو محلي) أخذه من التراث العريق في بلادنا ، ويقدم الموضوع السياسي بعمق جديد ، وضمن بناء حديث للوحة ، والمدروس من كل جوانبه ، وعن طريق تكوين يتفاعل مع الموضوع ، والمضمون المطلوب .

ولعل لوحته (عروس من الفرات) ، التي رسمها في هذه المرحلة تقدم لنا خلاصة مكثفة عن هذه الفترة كلها .



المقاومة

إن الوجه المرسوم قد أخذه من الرسوم التدمرية، وتكشف عنه (العينان) و (الحلي) و (الأزياء) ، وقد لجأ الى المفاهيم الفنية الحديثة ، التي قربت تجربته من (التكعيبية) ، والتي الحت على الجوانب الهندسية المعمارية في العمل الفني ، والتي تقترب من الأشكال الفراغية المثلثة الأبعاد .

ويمكن الملاحظة بان الوجه قد تحول الى نصف دائرة تتجه الى الأعلى ، وتقابل أغطية الرأس ، المثلثة الشكل ، والثديان كاملا الاستدارة ككرتين تامتين ، وتحولت اليدان الى هرم هندسي .

اما التكوين فهندسي الطابع منتظم ، أقرب للتناظر منه لأي شيء آخر ، واللوحة تحقق بمجملها المفهوم المدروس للعمل بكل عناية .

أما من حيث المضمون فقد لجأ الى ملمس السطح الخشن للأرضية الذي يذكرنا بالصحراء ، وكذلك اللون الصحراوي ، ويقدم لنا الأرض الرملية وما تحمله من تأثيرات ، ونرى الترابط بين المراة والبيوت ، والتي تحولت الأشكال التفصيلية في الخلفية لتبرزها ، وهكذا دلل على عمق ترابط المراة مع الأرض، وارتباطها بالتراث ، وهي قوية تعبر عن عمق حضارتها ، وقوة بناء حركاتها ، وحلولها التشكيلية ، والتي تحولت المراة فيها الى رمز معبر عن (الأمة) ، وقد تفاعل الشكل وعناصر التكوين لتقديم المضمون ، والكشف عنه .

ولم يقتصر تجاربه على الأشكال التي أخذها من (الفرات) ، بل قدم لنا بعض الوجوه التدمرية في إحدى لوحاته ، وكذلك عاد الى الكثير من الأشكال الآشورية ، ودمجها الجوانب الشعبية ، ووجد في كثير منن الحلول الفنية القديمة ما يلائم أسلوبه التحليلي للوجوه ، وما يتفق مع غاياته الفنية .

لكن هذا التوازن الذي كان محكماً قد بدأ يتعرض لبعض الهزات في المرحلة التالية ، حين رسم النسوة اللواتي قد تعرضن لهزة نتيجة لفوضى معينة ، فقد رسمهن منطايرات يعزفن الناي ، وقد هاجمت المدينة القابعة في الخلفية القوى الفوضوية تريد تدميرها .

واعطى أقصى الجمالية في القباب ، والمآذن ، والبيوت الشعبية ، التي عكست المدينة الهادئة ، وبدأت معركة قاسية بين الجمال والفوضى التي تريد القضاء على كل شيء ، وأصبح واضحاً أن (نذيراً) لجأ أيضاً الى (الرموز) ليعبر عن الموضوع السياسي ، وبدت اللوحة متكاملة فيها صراع تراجيدي ، بين حالتين ، ولكن البناء ظل متماسكاً متيناً ومعبراً .

إن (نذيراً) يلجأ الى (العناصر التشكيلية العربية)



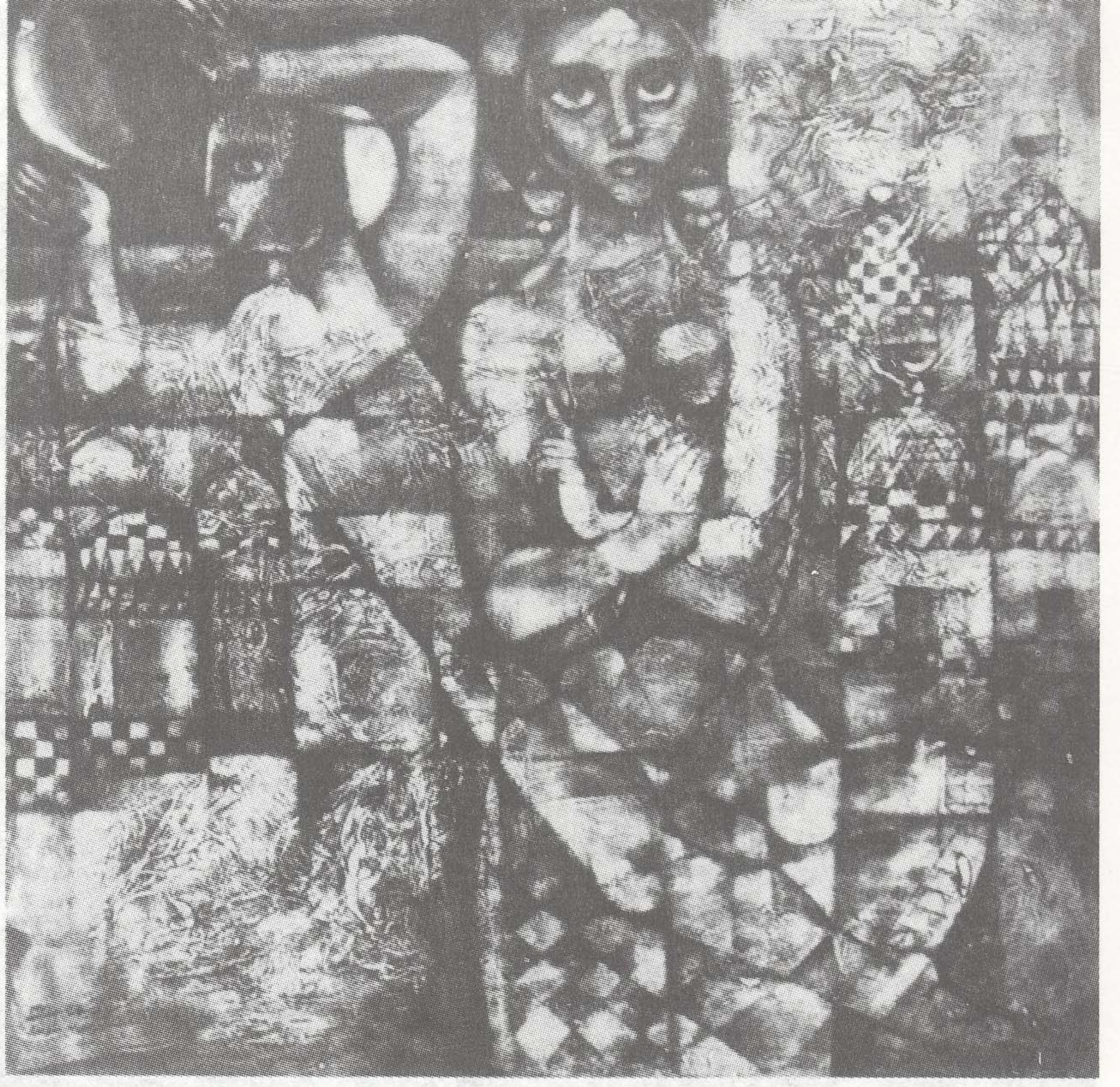
من التراث ، ليقدم موضوعه الفني ، وهو يعزز بهذا تجاربه المختلفة التي تسعى الى ربط الفن بالتراث العربي المتنوع ، وهو في كل الحالات يقدم من التراث ما يلائم الموضوع الذي يعالجه ، ولا يقحم الأشكال في اللوحة ، بل هي تؤدي هدفاً ، وتقدم (مضموناً) ، ولا معنى لأي شكل ما لم يكن موظفاً ضمن اللوحة التي تتوازن لأنها درست فنياً ، وعولجت تكويناتها لتخدم الغاية ، وهي إيجاد لوحة فنية على صلة بالواقع معبره عنه ، ولها عمقها التاريخي وأبعادها ، وهي اللوحة الفنية المدروسة ، وظلت تجاربه تنحو هذا المنحى حتى سافر الى (باريس) ليدرس مرة ثانية ... وبدأت مرحلة جديدة في تجربته .

لقد سافر (نذير نبعه) الى (باريس) للدراسة الفنية في المدرسة العليا للفنون الجميلة ، وأمضى عدة سنوات هناك ، وكانت فترة الدراسة الثانية هامة جدا بالنسبة له ، لأنها وضعت تجربته الفنية كلها أمام امتحان جديد ، إذ كان عليه أن يحاور الفنانين والأساتذة،وأن يقنعهم بتجاربه الفنية ، ويطور تجربته مرة أخرى على ضوء جديد ، وأن يفاعلها مع التجربة الحديثة للفن التشكيلي ، ويرى ردود الفعل التي تقابل بها هذه التجربه ، وكانت محصلة هذه الدراسة دخول (نذير نبعة) في مرحلة جديدة من التعبير .

لهذا نستطيع أن نعتبر هذه الفترة الدراسية هي البداية ، التي مهدت الطريق أمام كتشاف أسلوبه الخاص ، واستقرار تجربته بعد مرحلة طويلة من الحوار مع القضايا المختلفة التي يثيرها الواقع من جهة ، أو التي تثيرها الحلول الفنية المتنوعة لهذه القضايا .

انطلق (نذير) في تجاربه الفنية التي قدمها في (باريس) من (الواقع) ، وبدأ يحلل هذا الواقع ، بدقة فوتوغرافية ، وذلك لكي يزيد من عمق صلته به ، ورسم العديد من الأعمال القلمية التي تكشف قدراته الفنية العالية في الرسم ، وعاد الى هذا الواقع يحلله الى صيغ فنية هندسية ، بأسس معمارية ، ويعمق هذا التحوير للواقع ، حتى توصل الى التجريد الذي نحس بأنه مشبع بالواقع ، ومستخلص منه ، ووصل الى نتيجة هامة ، وهي أن على الفنان الا يقطع الصلة مع الواقع بشكل نهائي ليغرق في الجوانب الذهنية المحضة ، والا يكون الحل الفني على حساب (المضمون الفكري) ، وأن يخلق التوازن المطلوب من الفنان .

وكانت مهمته شاقة لأن عليه أن يقنع المتحاورين



العروس

معه من الفنانين الفرنسيين ، بقدرته على تحقيق الهدف ، وهو الوصول الى العلاقات الفنية المدروسة في اللوحة ، من جهة ، وربط ذلك بمضمون معين يريده ، حتى لا يبقى العمل الفني في حدود الصياغة الفنية ، ومتطلباتها الشكلية ، واللونية ، ويقدم الحلول التشكيلية المستقلة .

وهذا يعني الحوار مع استاذه حول هذه القضية ، وإثبات صحة ما ذهب اليه ، وبالتالي خوض تجربة من الجدل حول هذه القضية الهامة ، التي كانت تؤرقه ، واقناع المشاهدين بصحة ما ذهب اليه .

ولقد اثبت قدرته على ذلك ، حين رسم موضوعه الهام وهو (النباتات) ، اذ جعل النباتات التي حللها تشكيلياً تقدم (المضامين) التي يريد ، وتتحول الى التعبير عن كل (المواضيع) ، ووجد في النباتات المختلفة ، القدرات التعبيرية والتجريدية التي تلائم اهدافه ، وجعلها تقدم الرموز المساعدة على التعبير الاجتماعي ، والقيم التشكيلية الواقعية ، والمفاهيم التجريدية ، وأعطى الموضوعات التقليدية ، مثل (المنظر) و (الوجه) و (الطبيعة الصامتة) ، والموضوعات المركبة التي قدمها ، وأعطى موضوعاته (العمق) المطلوب الذي كان مألوفا في أعماله الفنية ، وأضاف بساطة التعبير الذي جعل لوحاته (مقنعة) ، ودمج التجريد بالواقع ، والرموز البسيطة بالأفكار المعقدة ، ولجأ إلى حلول مختلفة ، ليعبر عن كل ما يخطر له ، وكانت تجربته منهجية في عملها ، لتتلاءم مع المرحلة الدراسية التي كان يمر بها .

ولعل لوحته الشهيرة عن (الزنابق) تعطي فكرة واضحة عن التجربة التي قدمها في هذه المرحلة .

يصور (نذير) تفتح الزنابق في لوحته ، إذ برزت عدة زنابق من برعمين ، وقد شقت الزنابق البرعم وانطلقت نحو الخارج ، وقد رسم التفاصيل الداخلية التي شكلت عالماً عجيباً يكاد يكون خالياً ، بالرغم من واقعيته ، وأعطى الرمز عبر عملية الصراع بين العناصر التي ضمها البرعم وبين هذه العناصر التي تفتحت ، وأوحى بالفروق في الحالتين ، وتحولات هذه العناصر من وضعها المغلق المسجون ، الى وضع التفتح والتحرر من القيود ، وهكذا جعل (تفتح الزنابق) تحمل المضامين التي يريد ، وفي نفس الوقت ، يمكن ان يرى المشاهد اللوحة المدروسة كعلاقات تشكيلية ، تتصف بالدقة والقوة .

وقد استفاد (نذير) من عملية دمج التفاصيل ، وتحليلها ليغني عالمه ، وفي نفس الوقت ، اقام التكوين الخاص ، وتوصل الى رؤية جديدة ، تحمل أكثر من هدف ، واعطى اللوحة الدور المطلوب منها ، حين قدم

التجريد الذي يملك المضمون .

إن تفتح (الزنابق) قد يصبح رمزاً لمفهوم الحرية والإنطلاق ، وقد يكشف عن الصراع الذي يمارسه الزنبق لينطلق ، وهكذا أعطى الجانب (التراجيدي) في عمله ، ولم يتوقف عند الحدود البسيطة التي يقدمها هذا التفتح ، وهكذا أعاد تقديم أفكاره ورؤيته عبر اللغة الجديدة التي قدمها ، وأثبت أن الفنان يمكن أن يلجأ الى أبسط الرموز ليعبر عن أعقد الأفكار ، وقدرته على تناول أي عنصر من الحياة ، ليدرسه ويعالجه ويقدم عبره أهدافه المختلفة .

وقد ساعدته الدراسة على الوصول الى حلول ممكنة لما يبدو ، لأول وهلة ، عسيراً أو مستحيل التنفيذ ، لكنه أصبح ممكناً ، إذا عالجه الفنان ، وقدم عبره مايريد ، وهكذا لم يعد الفن يعني السيطرة على لغة التعبير والتقنيات ، على الرغم من أهميتها ، بل الوصول الى شيء عميق يريده ، ولم يعد لعبة تشكيلية فيها الدقة والاحكام ، بل ... هو لغة فنية يستخدمها للتعبير عن (مضمون) .

وهو في نفس الوقت ، تجاوز كل الأشكال الفنية التي لجأ اليها في الماضي ، وخصوصاً في المرحلة السياسية المباشرة ، وفي المراحل الاخرى ، حين كنا نراه يلجأ الى الاساطير والرموز المعقدة ، واعطى التعبير بساطة ، وحلولا تشكيلية ، ورموزا من الحياة الواقعية ، وكانت تلك البداية الضرورية للمرحلة الجديدة التي وجد فيها ما ان يبحث عنه .

أما المرحلة الجديدة ، فقد بدأت بعد عودته ومثلت الصيغة الفنية التي ارتضاها لنفسه ، والعالم الخاص الذي نستطيع اعتباره محصلة لكل تجاربه الماضية ، وتجاوزا لها ، وعمقا في التعبير مع بساطة ، وواقعية دقيقة مفهومة ، مع رموز وماتوحي به .

المرحلة الثالثة

بعد رحلة من البحث عن الذات ، عبر التيارات والاتجاهات الفنية المختلفة ، والتي تعرف فيها على مختلف أشكال التعبير الواقعي ، وما يمكن أن تقدمه من أشكال مختلفة ، تبدأ من المحاكاة ، والتحويرات المختلفة التي يمكن الوصول اليها ، عن طريق البحث في الاتجاهات الفنية الغربية ، كالرمزية ، والسيريالية، وكذلك التحليل الهندسي للاشكال ، وما يمكن أن تعطبه، ومحاولة معالجة الموضوعات الانسانية والسياسية والاجتماعية ، واكتشاف أهمية ربط الفن بالانسان ومشكلاته ، والوصول الى شخصية فنية خاصة به ، لها حضورها ، ولها أبعادها المستقلة ، والتي تطل على أكثر من مدرسة فنية ، لتأخذ منها ما تحتاج اليه ، وفيها العودة الى التراث القديم في بلادنا ، والاستفادة منه ، وتقديم وجوه نحس بأنها تنتمي الى هذه الارض، والتي تختلف عن الوجوه المألوفة عند التراث الغربي، وفيها المضامين الانسانية التي تمثل بعدا جديدا ، وتحليل اللوحة وفهم مقدماتها ، والتي تتجلى في الوصول الى الصياغة البسيطة ، والتي تبدو مألوفة للجميع وقريبة من القطاع الكبير من المشاهدين ، وذلك لكي يكونوا قريبين من الفن ، يستطيعون فهم مايرسمه ، ولكن البساطة التي قدمها ، ليست البساطة السهلة كما تبدو للوهلة الأولى بل البساطة المعقدة ، وذلك لان الحوار مع اللوحة له عدة مستويات ، ويتضمن ماهو قريب التناول ، ومفهوم ، وهناك الدلالات البعيدة ، والرموز التي تحتاج الى الثقافة ، والتبحر فيما هو مرسوم لفهم دلالاته الابعد ، ومايريد قوله والذي تقدمه الاشياء الموضوعة في اللوحات ، والتعابير التي تنطبع على الوجوه ، والتي تحمل شتى التفاسير، والتي تقدم خصوصية ، توصل اليها عبر مسيرته ، واكتشف فيها ، أن (الفن هو عملية جمع ودمج العناصر التي أخذها من شتى الامكنة ، وكذلك عملية ربط العناصر والاشكال في تاليف خاص ، واعطاء فن له أكثر من بعد ، وله أكثر من أفق ويطل على أكثر من عالم ، وتقديم التركيب الخاص به ، والذي يحمل البعد الخاص بالفنان .

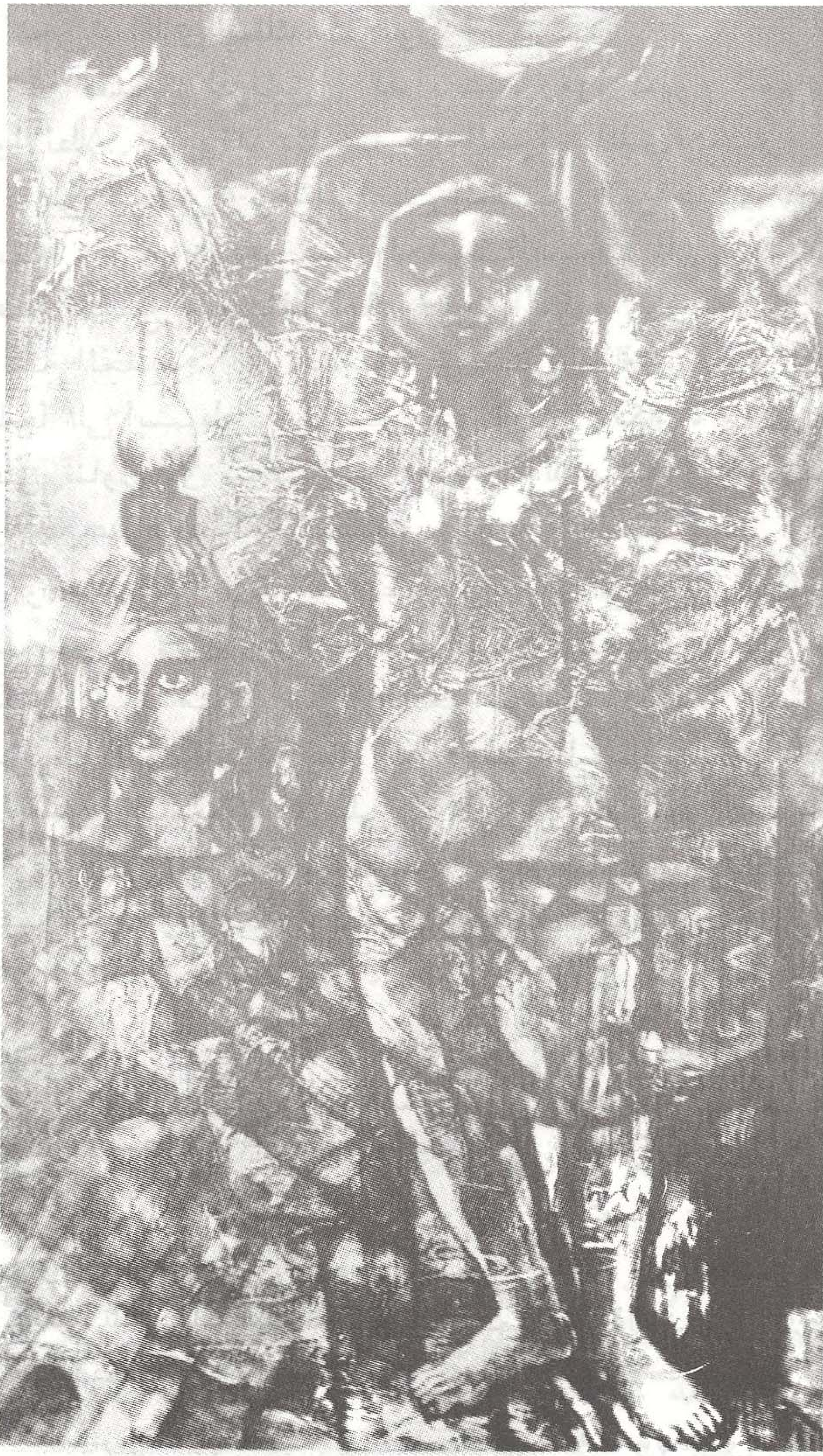
وعلينا أن ندرك أن الفنان (نذير نبعه) ، قد ازداد قربا من الأشياء التي تحيط بنا ، وازداد حباً لها ، وتولعا بما تقدمه من رموز ، وهو الذي جعله قادرا على اكسابها المعاني الجديدة ، وحتى تنطق بكل ما يريد . ولقد أصبحت علاقاته مع هذه الاشياء حميمية ، ويستطيع أن يقول مايريد عن طريقها ، ويحملها من المعاني والمواقف مايريد ، لهذا لانراه يرسم الشخص وحده ، بل يحيط به العنصر الحيواني ، أو الاشياء ، او الطيور أو القواقع ، أو غيرها من الاشكال ، ولاتقل أهمية هذه الاشياء عن أهمية الانسان في اللوحة ، أو عن أهمية (الفوضى) التي تحيط به أحيانا ، وذلك لان الفوضى التي تغالب النظام تعبر عن حالة تراجيدية ، يسعى للتعبير عنها ، وتقف هذه الاشياء معه ، تساعده على الغلبة والانتصار ، وهكذا تبدلت طريقة تناول الموضوعات الانسانية ، وأصبحت اكثر بعدا عن المباشر واكثر استقلالية عن غيرها ، وعبرت عن مشكلة الانسان بشكل جديد .

ولقد توصل الى الرسم الواقعي الدقيق ، وظهرت قدرته على التعبير ، بالمهارة المطلوبة ، والشكل الذي اختاره من أجل التعبير عن موقفه وبلغه قريبة ،

وقادرة على الايصال ، ولكها ليست المهارة المجانية ، التي تريد الدقة من أجلها ، بل الدقة التي تتعمق في الأشياء التي نراها حولنا ، وتولد المعاني الجديدة ، التي تسعى لتبرير وجودها ، وان العناية التي بذلهـا من الأشكال وحشدها ، ولسوف تتجلى أهمية كل عنصر يستخدمه ، وذلك حين نرى الترابط الصميمي بين المعاني والأشياء وتقديم شكل يحمل المعنى الرئيسي للوحة ، واعطاء الأشكال الأخرى في الزوايا ، والخلفيات لتقديم المعاني الاضافيـة التي تساعد على التوضيح، وهكذا تصبح اللوحة كل متكامل ، وكل عصر له دوره ، واهميته ، سـواء مـن حيث المضمون أو التشكيل ، وهكذا يتكامل العمل الفني ويأخذ أبعاده ، ويصل الى الفنان الذي يقدم [عالما خاصا مستقلا] له مقومات وجوده الخاصـة ، وتستقل عن عالم الواقـع المرئي وعلاقاته المألوفة ، وكذلك يعطي اللوحة استقلالها ، عن طريق العـلاقات الفنية ، التي توجـد العمل الفني وتجعله يتمتع بميزات الحضور الخاص ، واستقلاليته عن الفنان نفسه ، الذي لا نراه يرسم حالة انفعاليـة مباشرة ، ولا يقدم ترجمة ذاتية شخصية ، بل يحاول أن يعطي لأشخاصه حق الوجود في عالمهم الذي هو نتيجة لعلاقات التشكيل في اللوحة ، وما تتولد عنه من علاقات مستقلة الوجود ، ولها حرية الحركة وحمـل الرموز .

وهكذا ، نرى الفرح العميق على الوجوه المرسومة او الحزن الدفق في بعضها الآخر ، هو نتيجة الحوار الانسان مع ما يحيط به من اشياء ، وهذا يعني ، أن اللوحة عبارة عن عالم متكامل ، ولها أكثر من جانب فهي تقدم حالات انسانية متشابكة ، وليس لها المعنى المحدد المسبق ، لأنها تتمتع بالوجود المستقل ، وهكذا نرى لوحة [الشهيد ـ ١٩٧٥] ليست مجرد محاولة اكتشاف ما هو أعمق من ذلك ، فاللوحة توحي بالفرح، والرقص والزهور يعبران عنه ، ولهذا لا نرى تسجيلا واقعيا للحادثة ، قـدر ما نرى الايحـاءات بالأفكار والرؤى ، وفيها ماهو عميق ، ونحن مدعون لاكتشافه عن طريق التعمق والدراسة .

ولهذا لا نرى المأساة وحدها ، ولا الحزن والألم فقط ، بل نرى الفرح ممتزجا به ، وهو يسعى الى عملية استقصاء كاملة للحادثة ، وتقديم جوانبهـا المختلفـة ، والتي تحمل أكثر من دلالـة ، وتسهم التفاصيل والأشياء الموجودة ، وما حولها من (فوضى)، وهكذا نرى أعمق الأفكار وأكثرها أهمية ، تولدهـا الأشكال والعناصر ، فالزهور تولد المعاني المختلفة ، حسب مكان وجودها ولونهـا ، وشكلهـا ، وكذلك الطيور ، والحلي ، والأثاث ، والأزياء ، ويستطيـع



فتاة والأزهار

الفنان تبديل المعاني المألوفة ، التي ترتبط الأشياء بها أحيانا ، ويعطيها الدلالات المغايرة لما هو مألوف ، والتي تكشف عن قدرته على اعادة خلق معاني هذه الأشياء ، واعـادة توظيف كل شيء ، وفق رغباتـه ، وحسب مفاهيم (الحداثة الفنية) ، التي ترفض اعطاء المعاني المسبقة الجاهزة ، بل ترى المعنى في الوضع الجديد للاشكال وعملية خلق جديدة ، وتوليد المعاني . ويتوصل الى العالم الجديد الخاص ، يتجاوز الأجزاء المكونة الى كل جديد ، هو نتيجة لا يساوي مجموع الأشياء ، الذي يعني الاضافة الجديدة ، التي نراها في (الأشياء) التي أصبحت رموزا ، فاكتسبت ماهية جديدة ، مكتسبة من وجودها وما حولها ، وليس من قيمتها الأصلية .



فتاة وأزهار

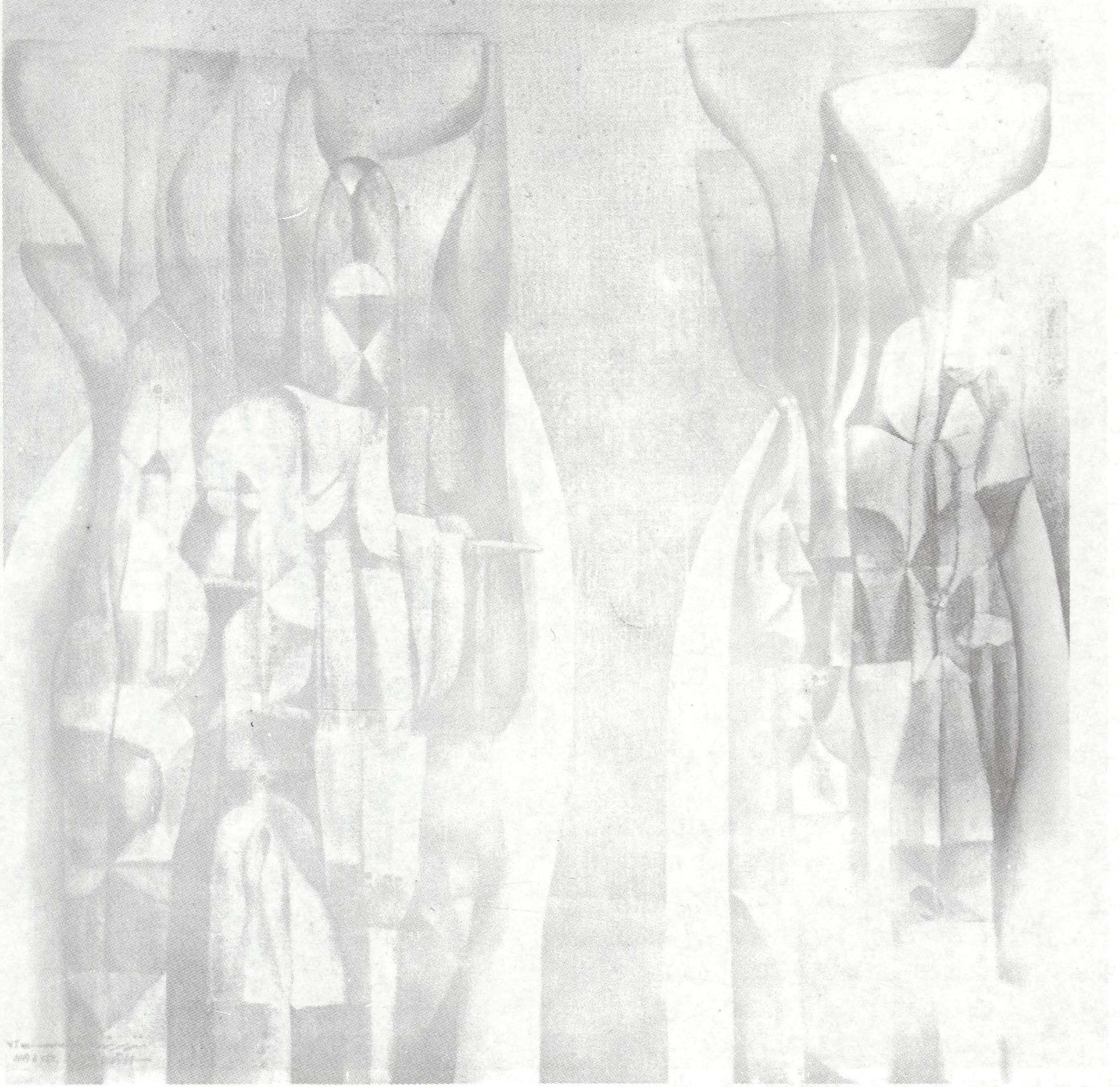
وهكذا قدمت المرحلة الجديدة التي قدمها [نذير نبعة] ، الكثير من المتغيرات ، وفيها الكثير من التجديد ليقدم العالم الخاص به ، واللغة المستقلة التي تملك القدرة على التعبير عن الموضوعات المختلفة ، والتي تجلى فيها التعبير عن واقع الانسان المعاصر ، وهذا الواقع هو [واقع تراجيدي] ، ويملك القدرة على تنويع طرق الوصول اليه ، واختلاف أشكال التعبير عنه .

وحتى نستطيع التعمق في دراسة التجربة ، وفهم أبعادها المختلفة ، وقدمه من أشكال مختلفة ، وعلاقتها بالتعبير عن [الانسان] ومشكلاته وما قدمه من لغة فنية حديثة ، تربط الرؤية بما هو مستجد من الافكار وطرق التعبير عنهـا .

ولهذا لا بد من من ان ندرس [الواقعية] التي قدمها ، وكيف عالج مواضيعه التي يحتل [الانسان] فيها دوراً أساسياً ، و [الحداثة الفنية] التي قدمها التي أعطت للواقعية المعنى الجديد المستقل .

اولا : نذير نبعة ... والواقعية

لكل فنان متميز أسلوبه الفني ، الذي يعني اختياره



نباتات

لشكل معين من التعبير ، ليحقق معالجة خاصة لموضوعاته ، ويقدم رؤية فنية تصلح لمعالجة المضامين الانسانية التي يسعى اليها ، وتتكون لغة الفنان الخاصة نتيجة لذلك التي تتمتع بالاستقلال عما عداها ، ولها علاقاتها مع غيرها ، من اللغات الفنية العالمية والمحلية ، يأخذ الفنان منها ، ويضيف اليها حتى يعبر عما يريد .

وهذا يحتاج الى حوار الفنان مع شتى الاشكال الفنية ، والتي مر الفنان بها ، عبر دراساته الفنية ، وتجاربه الخاصة ، و ، نتيجة لتفاعل هذه الاشكال مع موضوعاته ، التي ختارها الفنان ليعبر عن الواقع واقعه هو ، وما يراه الفنان ضرورياً ، من اضافات ليصبح لغته الفنية ق .رة على تقديم رؤيته وما يسعى له ، وتملك اللغة الف ة ، العناصر الرئيسية الثابتة التي تحدد (هويته ، بالاضافة الى المتغيرات ، والعناصر الثابتة تتكر في مجموع اللوحات والتجارب ، وتتفاعل مع مختلف الافكار والرؤى والمشخصات ، وتقديم الرؤية الفنيا وما ارتضاه الفنان لنفسه ، وما

يعطيه الحضور الفني ، الذي يمثل حقيقة الفنان ، وما يسعى له ... بحيث نستطيع القول بأن الفنان يبقى مقلداً لغيره ، وتابعاً لكل من تتلمذ عليه ، حتى يتوصل الى تحقيق لغة فنية خاصة ، تصبح معبرة عنه ، وتقدم شخصية فنية .

وهذه اللغة هامة جداً ، لانها تساعد الفنان على معالجة موضوعاته وتسهم في تحديد انتمائه الى اتجاه دون آخر ، وتفسح المجال أمامه ليبدع وعلى تحديد هويته ووجوده ، والتي تربط الفنان مع الفنانين الآخرين ، بروابط مشتركة وعوامل جوهرية وقد يخالفهم في بعض الجوانب ، وهذا يدل على ضرورة الانتماء الى اتجاهات فنية محددة ، وأهمية هذا الانتماء في تحديد الاطار المشترك الذي يسهل النقد ، ويساعد على تصنيف الفنانين ، وتحديد اتجاهاتهم المشتركة .

ولهذا يعمد نقاد الفن الى تحديد انتماء الفنان الى مدرسة فنية ، ومعرفة شخصية ، وما يلجأ اليه من أشكال ، والقضايا التي يطرحها في لوحاته ، أو الموضوعات التي تشغله ، وتتكون [الشخصيات الفنية] من وجود شكل فني يستخدمه الفنان ، يحدد حضوره ، ويقدم لغته ، ثم أسلوبه الذي يعطيه التميز والتحديد ، ويساعد على تصنيفه ، ويرتبط هذا الشكل بموضوعات الفنان ، وما يسعى اليه من مضامين وأهداف وترابط الشكل مع المضامين ، والموضوعات ، وقدرته على التبدل ليتلاءم مع تطور الفنان ، وتغيرات المراحل .

ومن الواضح ان الفنان [نذير نبعه] توصل الى اللغة الخاصة الجديدة ، والخاصة به ، التي تملك شكلا فنياً معبراً ، يدل عليه ، ويحدد هويته من رؤية لوحته ، وهذا يعني أن مرحلة [البحث عن الذات] قد انتهت ، وانتهت تجارب الاكتشاف للآخرين ، وما قدموه ، وبدات مرحلة جديدة من التعمق ، والتصدي للموضوعات ، اصبح يرتكز على تجديد وتعميق ما كان قد اكتشفه ، وتعميق (الشخصية الفنية) بما هو جديد ومبتكر ، وله اهميته الفنية .

لكن كيف حقق (نذير نبعة) هذه الخطوة ، وما هي ميزات لغته الفنية الجديدة التي اصبحت تدل عليه؟

ونستطيع الاجابة قائلين بان (نذير نبعه) فنان واقعي ، ويتحاور مع الواقع حوله ، ويقدم أشخاصه بالصياغة الواقعية ، لكنه فهم الواقع بمعناه العميق والواسع ، وهو يستمد موضوعاته من الواقع ، واشكاله كذلك ، ويحترم المسلمات الرئيسية للواقع ، والاسس الجوهرية له .

وحتى يتمكن من التعبير عنه [الانسان] ومشكلاته ، ويعبر عن المضمون الملتزم بالانسان ، وهو لايبتعد عن (الواقعية)، الا حين يخدم هذا الابتعاد هدفه الاساسي ، وما يسعى له ، حتى يلقى المزيد من الضوء على واقع الانسان المعاصر ومشكلاته .

لكن (الواقعية) كما فهمها تختلف عن الواقعية المألوفة ، وعن الانماط الواقعية المعهودة ، كما تختلف عن الواقعية التي عرفها في تجربته الماضية ، وذلك وفق ما يلي :

اولا : ان الواقعية كما يراها لا تعني التمثيل المباشر الحسي للاشياء والموجودات لان (الواقعية الحسية) تبقى في اطار التسجيل والمحاكاة ، ولا تتعمق في التعبير الا في حدود ضيقة ، و (نذير) يبحث عن (واقعية) اكثر عمقاً من النقل المباشر المعروف ، ولهذا نراه يدمج بين مشاهد متنوعة في لوحة واحدة ، ويجمع في لوحته بين عناصر اخذها من الواقع المرئي مع مشاهد من ازمنة ماضية ، ليجمع عناصر مختلفة المصادر ، تلتقي في لوحته، ولهذا لانرى وحدة في الزمان او المكان، ولا نرى الرؤية الموحدة للمشهد ، لانه يدمج ويجمع الاشكال المختلفة ، سواء كانت معاصرة او لم تكن ، ويقدم الوجه الاسطوري مع الواقعي ، ويقدم الوجوه وقد تحولت بحيث لا تعرف اهي من الواقع او من الخيال وهكذا تتحول الاشياء في لوحته ، من دلالتها الخاصة الى دلالتها العامة ، وتبتعد عن التحديد على الاطلاق ، لكون مصدراً لشتى الايماءات ، ولها ابعادها لاعمق لتكون تقليد ومحاكاة للمرئيات ، والظواهر والاشياء ولهذا لا نرى الاشياء التي تحمل الدلالة المحددة المسبقة بل نرى المعاني المطلقة . والتي تفسح المجال امام (المشاهد) ليرى فيها عملا فنياً له ، أكثر من بعد ، وله خلفيته الفكرية ، وجوانبه الادراكية والعميقة .. والمتفردة .

ثانياً : ان الواقعية التي يقدمها لا تقدم الانسان في الوضع الأدنى مما هو في الواقع ، ولهذا لا نراه يلجأ الى التشويه أو التحريف ، باتجاه ذاتي أو داخلي ، كما يفعل — [الواقعيون — التعبيريون] ، الذين يريدون تقديم الواقع في حالاته السلبية المشوهة ، والتي الحث على الاغتراب وعدم التلاؤم مع الواقع الخارجي .. وما فيه من مآس .

ان [نذير نبعه] قد رسم (الوجوه) ، وقدم الاواني والفواكه والطيور والاثاث المحلي ، والح على اهمية الاطار الجميل الذي يحيط بأشخاصه ، واحترم جمال الاشياء ومافي الواقع من قيم جميلة، وعلى أهمية الوجه الجمالي ، للحياة حولنا ، وفي بلادنا من جمال وتراث عريق ، ومن عناصر لها قيمة انسانية مطلقة .

لكن الجمال الذي قدمه ، تتسرب الاحزان اليه، ونرى القوى (الفوضوية) تسعى الى تشويهه ، والى

دمشق



عازفة الناي

منعه من أن يكون جماليا خالصا ، الذي لا تشوبه أية شائبة ، ومن هنا نرى (المأساة) و (الأحزان) تتسرب الى الوجوه ، وتعطينا حالة التناقض التي نرى أنها تمزج الجمال مع الحزن ، والألم مع الطرب ، والأحاسيس المتناقضة ، التي نحس بأنها أقرب الى الواقع ، من تمثيل الفرح وحده ، والألم ، أو الجمال أو الشاعة .

وهذا يعطي اللوحة ... الايحاء بالمعاني ، والرموز ، ويجعلها سرا من الاسرار ، وأكثر مما هي واضحة تماما ، بل نراها لا تعطي الا بقدر معين حسب كل شخص متذوق ، وحسب قدراته واستعداداته .

ثالثا : ان الواقعية التي يقدمها (نذير نبعة) ، غنية بالرموز والدلالات ، ولهذا فالأفكار تتحول الى صور فنية ، وقيم تشكيلية ، حتى يقدم لوحته على نحو مستقل ، فيه [واقعية ـ الرمز] ، التي تقدم الحالة الانسانية عن طريق الأشكال الخاصة ، ليقدم عالما دراميا باسلوب شخصي .

ومن المعروف أن (الرمزية) تلجأ دوما الى (وسيط) ، وقد اختلف هذا الوسيط حسب الظروف ، وحسب المراحل التاريخية ، وفي كل المراحل ، لا يريد الفنان ان يتحدث بشكل مباشرة ، ولا يريد (الواقع الظواهر) ، بل يريد ما هو أعمق منه ، يريد ان يضع المشاهد أمام حالة وجدانية ، فتحضر اللوحة امامه ، بشكل مباشر ... وعمق في نفس الوقت ، وهو يعيد خلقها من جديد ، لتحمل الدلالات الجديدة التي تقدم رؤيته والتي تعطي اللوحة قيمتها .

وهكذا رسم [نذير نبعة] الأزهار مثلا بدلالة غير مباشرة ، واراد الا يرسم زهرة بعينها ، بل أراد المعنى والدلالة التي تقدمها هذه الزهرة ، وعلى شكل مستقل ، ولهذا حين يراها المشاهد فيعجب بها كزهرة ، وحين يرى الدلالة العميقة لها يزداد فهمه لمعنى الزهرة في اللوحة ، المستقل عن المعنى الحسي ، وحتى معناها كدلالة على النوع .

كما نرى في تجربة (نذير نبعة) المفاهيم السيريالية احيانا ، بالاضافة الى الرمزية ، الاسطورية ، والسيريالية هي نتيجة لتعمقه في الأساطير الشعبية ، وما هي محلي ، فالسيريالية مزج عالم واقع والحلم ، والتجسيد لحقيقة فيها الأسطورة والواقع .

ويلجأ ـ أيضا ـ الى عدة مفاهيم فنية حديثة ، ونحس بأن الأجواء ، هي نفس أجواء الفنانين [الميتافيزيقيين] ، الذين ربطوا التعبير الفني ، بالأشياء العادية ، التي تحيط بالانسان المعاصر ، والتي تحمل معناها ، ودلالتها ، والتي اخذت معناها الجديد من وجودها في اللوحة ، وقد اعطيت الدلالة اللامتناهية ، وهكذا يتفرد (نذير نبعة) بواقعية ، بما أضافه من أبعاد ، وما قدمه من لغة خاصة به ، وما جمعه من أشكال وعناصر ، وما قدمه من فن يتمتع بحضور خاص متفرد ، ياخذ من الغير كي يعطي عاله ، ويدمجه في شخصيته .

ثانيا : نذير نبعة ... والارتباط بالانسان

ارتبطت تجربة الفنان (نذير نبعة) بالانسان ، وعبر عن هموم هذا الانسان ، ومشكلاته الوجودية ، وما يعانيه من أزمات وما تحفل الحياة المعاصرة به من صراعات ، وبحيث أصبح الانسان هو هاجسه الرئيسي ، وموضوعا لكل ما رسم ، ولهذا فقد قيل عنه بأنه [فنان ـ الانسان] ، بكل معنى الكلمة .

وهذا يعني أنه اختار أن يكون فنانا ملتزما بقضية جوهرية هي (قضية الانسان المعاصر) وقد سخر امكاناته كلها ، وطاقاته ليقدم الرؤية لواقع الانسان المعاصر ، وما يحفل به واقعه من مآس ، وما تمر عليه من قضايا .

واختار (الصياغة الدرامية) التي تساعده على التعبير عن الوضع الانساني وما يحفل به الواقع من تحديات مصيرية ، وجعل ذلك كله ، بالتشكيل الفني وحده ، وبالترجمة الفنية للصراعات ، وهكذا نرى أشخاصا تحيط بهم قوى لا انسانية ، تريد اخضاعهم لها ، وردود فعلهم على هذه القوى ، وعلى اختلاف الأشكال التي قدمها ، نرى (التمرد) أحيانا ، ونرى (الموت) والشهادة أحيانا أخرى ، ونرى صمود الانسان وتحديه في أكثر الأحيان ، وحالات الصراع المختلفة التي يواجهها ، والمآسي المتنوعة التي تمر على الأشخاص وحالات الأسى والألم العميق ، وكذلك حالات الفرح القصوى والأفراح التي تمتزج بالأحزان .

وقد ساعدته على تحقيق أهدافه ، الأشياء التي تحيط بهذا الانسان ، وكذلك العناصر التي اختارها ، من الواقع المحلي ، ومن التراث القديم ، حتى يؤلف (دراما) انسانية حقيقية ، فيها الرؤية العميقة للدراما ، على انها تمزق حاد بين حالتين ، وصراع بين ارادة الحياة التي يملكها الانسان ، وبين القوى الغالبة ، وما يساعد الانسان على الصمود في وجه التحدي من تراث وعناصر ، ومن ارادة التحدي الذي يبدو جميلا ولكنه يعاني .

وقد اتجه (نذير نبعة) الى (المرأة) يقدم عن طريقها هذا (الانسان) ، وقد استعاض عن



دمشق



شهرزاد

(الانسان) بها ، وطرح عن طريق هذه المراة كل القضايا التي يريد التعبير عنها ، واصبحت (المراة ـ الرمز) تقدم له كل ما يحتاج اليه ، إذ يستطيع أن يقدم شكلا للتعبير اكثر ملاءمة له ، فهو يستطيع أن يستفيد من كل التجارب الفنية السابقة التي قدمت (المراة) ، واعطتها الرموز المختلفة ، فهي المراة الآلهة، وهي رمز الحياة والتجديد والأمومة والولادة، والخصب والتضحية ، الى آخر ما هنالك من الرموز التي ارتبطت بالمراة عبر تاريخ الفن .

ولهذا قدم المرأة الجميلة ، التي نرى جمالها ، ونحس بواقعيتها ، رغم انها لا تدل على امرأة بعينها، محددة الملامح ، نراها في الواقع ، وقدم المرة التي تملك القسط الكبير من الخيال ، وتحمل الواقع في نفس الوقت ، وفيها الجمال الأسطوري ، وفيها الايحاء والحقيقة ، وتملك الدقة في التفاصيل ، في الوجه والثياب والحلي ، والمبالغة في الاطار الذي قدمها فيه ، لتجمع الحقيقة والخيال ، الواقع والحلم، واعطيت العالم الخاص ، والذي أبعدها عن أن تكون مجرد امرأة عادية يرسمها ، حتى ولو أطلق عليها اسم (شهرزاد) أو (دمشق) أو (عشتار) أو (خولة) ، أو غيرها من الأسماء ذلك لأنه يسعى الى ما هو أعمق من التسجيل الحسي لوجه فتاة ، ولهذا حمل هذه المراة ، كل الأفكار التي يريد ، وعبر عن طريقها عن كل المشكلات وجعلها تأخذ شيئا من (الواقع) وأخرى عن (الأساطير) ومن التاريخ ، واصبحت رمزا ، لشيء أكثر مما هي امرأة واقعية، وعبر هذه الأشكال النسائية المختلفة قدم لنا المثل الأعلى للمرأة ، والتي قد نراها في (الواقع) أو (الريف) أو في الأساطير ، وساعده ذلك على تقديم (الوسيط) الضروري له ليعبر من خلاله .

وحين نرى التناقض بين (جمال المراة) التي جعلها ، (ربة الجمال) و (فينوس) و (عشتار) و (آلهات الموسيقى) ، وبين الحالة المأساوية التي تعيشها هذه (المراة ـ الرمز) ، وما ينغص جمالها، من الم تسببه القوى التي قد تبدو ظاهرة ، على شكل هيولي من الفوضى ، أو لا تكون واضحة ، لكن ثمة قلق عميق على المصير ، نراه في (الصمت المطبق) أو (التوقف عن العزف) ، أو في تدخل معين يمنع الجمال من أن يكون معبرا ، ولا يأخذ دوره أو يمنع (الموسيقى) من ان تلعب دورها ، أو تتوقف الطيور عن ممارسة مهمتها ، وعن طريق هذه الرموز البسيطة يقدم لنا أكثر المشكلات المصيرية تعقيدا .

ويعتبر (نذير نبعة) ذلك اهم ميزات اسلوبه : ـ [لقد توصلت الى بساطة غير مركبة ، فيها يستطيع الانسان رسم (وجه) ليس بالضرورة مشوها ، ليعبر عن افكار سياسية واجتماعية ، ويمكن ان يطرح الفنان في ابسط الأشكال ... كل الأفكار التي يريد قولها] .

ولهذا نرى ربات الجمال اسطوريات والآلهات ، وهن يعانين من المآسي ، ومن الاشكالات ، لأن ثمة شيء يحول دون تحقيق سعادتهن ، رغم القدرات التي تملكها كل واحدة منهن ، وهنا يتفق مع الرؤية التراجيدية الأساسية التي قدمها المسرح التراجيدي، إذ قدم المسرح الأسطوري يواجه بقوة خارقة تمنعه من تحقيق ما يطمح له ، ويساعد ذلك على رفع حدة التوتر ، لأن سقوط بطل اسطوري او عجزه ، اكثر تأثيرا في نفس المشاهد من سقوط شخص عادي او تعطيل قدرادته ، وما خلق له من مهام .

والمراة التي يقدمها لنا تعيش المأساة ، والتمزق، رغم جمالها ، وما تملكه من تراث ، ومن عراقة ، وهنا نصل الى الشيء الهام في تجربة (نذير نبعة) وهو أن الآلهات اللواتي يمثلن (عشتار) و (دمشق) و (خولة) و (البحر) و (الليل) يعبرن عن واقع معين ، ويملكن تراثا معينا ، وكل الحلي والأثاث هي من تراثنا وارضنا ، ولهذا فهي رموز تدل على واقع معين هو واقعنا ، وهكذا ترتبط القضية التي تطرحها اللوحة بنا .

ثالثا : نذير نبعة .. والحداثة الفنية

لقد اكتشف (نذير نبعة) شيئا هاما ، وهو أن الحداثة الفنية يمكن أن تكون بطريق لغة فنية واقعية ، لها ابعادها المحدثة ، وعمقها ، وان التعبير عن الانسان ، ومشكلاته يرتبط ارتباطا عميقا بقدرته على اعطاء الواقعية المضمون الحديث ، عن طريق الرموز المختلفة ، والمفاهيم الفنية الجديدة ، ولهذا فالفضل يعود اليه في انه قدم [فنا ينهل من الواقع، ويقدم الرموز المختلفة ، ويعطي صيغة فنية انسانية معبرة عن الواقع] .

ولقد استفاد من تجارب الفنانين الحديثين الذين عمقوا مفهوم الواقعية ، واضافوا اليها المضامين الانسانية ، والعمق المستمد من (الحداثة الفنية)، ونقل أعمق الأفكار بأبسط الأشكال ، فالأفكار تحولت الى (رمز) و (لون) و (خط) و (مساحات) ، وجوه مرسومة تملك القدرة على نقل المضامين، واشياء تساعده على تحقيق هدفه ، وهو اكتشاف أهمية الارتباط بالقضايا المصيرية التي تعيشها أمتنا العربية وتقديم فن خاص ، يستعين بالتراث ويقدم الطبيعة والطبيعة الصامتة ويحملها الرؤية العميقة .

ولقد سعى الفنان التشكيلي الحديث الى اكتشاف لغة شخصية خاصة به ، والتي هي نتيجة لتأليف جديد يقدمه ، ويعبر بها عن نفسه ، حيث أن التأليف أعمق مما تملكه اللوحات ، والاضافة تتجاوز الأصول ، والابتكار يضيف الى اللوحة ما يتجاوزها .

ولهذا نرى شتى المحاولات الفنية التي تمردت على الفن التقليدي ، وقدمت الرؤية الجديدة ، وبحثت في (واقعها) و (تراثها) و (أشكال الحداثة) الملائمة، عن فن خاص ، ويلتقي الفنانون الحديثون في خوض تجربة البحث عن لغة شخصية لها رؤيتها الشخصية، وتسهم في اكتشاف أشياء ، والتعبير عن الموضوعات ، وبالعمق المطلوب ، وبحيث أصبحنا أمام شخصيات فنية محددة الملامح ، وهي تسبر كل ما في الواقع من قضايا وتعكس رؤية مشبعة بالرغبة في الوصول الى الشكل الفني الخاص المتفرد ، والذي يسبر جانبا ويحاور أشكالا فنية محددة ، ويلائم هذه الأشكال مع ما يريد قوله .

وهذا يعني (نذير نبعة) استطاع أن يتوصل الى ما توصل اليه ، وهو يعيش مرحلة بكل أبعادها ، تريد الفن الحديث ، ولكنها لا تتخلى عن التزامها ولا عن تمسكها بأرضها وما في هذه الأرض ، من تراث، وتريد الفن الذي يتمتع بخصوصية تجاوز الوافد والموجود والموروث .

تحليل لوحات من المرحلة الأخيرة ؟

رسم الفنان (نذير نبعة) مجموعة من اللوحات الفنية في المرحلة الأخيرة من تجربته الفنية ، وعبرت عن خصائص المرحلة ، وقدمت رؤيته بكل وضوح ، وحتى يتسنى لنا فهم تجربته فهما أعمق ، لا بد لنا من أن نحلل بعض هذه الأعمال الفنية الهامة ، التي تعكس خصائص تجربته وما توصل اليه .

ولعل أهم هذه الأعمال ، لوحته الشهيرة (عازفة الناي – ١٩٧٩) التي تجلت فيها خصائص هذه التجربة سواء من حيث الصياغة الفنية أو المضمون .

وتصور اللوحة مشهد فتاة عارية الصدر ، تقف أمام اطار مزخرف وتتزين بالحلي المختلفة ، وتحمل الناي ، ولكنها لا تستخدمه ، وهذه الحالة التي اختارها ، على صلة بالمضمون الذين يريد ، وبالمفاهيم التشكيلية التي ساعدته على التعبير .

ولنتساءل : كيف عبرت اللوحة عن خصائص التجربة ، وكيف تجلت فيها خصائص التجربة في هذا العمل الفني الهام ؟

لا شك في أن (نذير نبعة) رسمها بأسلوب واقعي وهذا الأمر يبدو واضحا تماما ، إذ يحمل المسلمات الواقعية الأساسية لوجه فتاة لكنه قدم بعض التعديلات الضرورية ، لتساعده على تحقيق مضمون هذا العمل.

فالوجه المرسوم (واقعي) ، وفي نفس الوقت يتحلى بسمات تجعله (غير واقعي) أو (اسطوري ففيه من الخيال قدر ما فيه من الواقع ، وذلك لأنه يذكرنا بآلهات الشعوب القديمة ، في الأساطير ، وفي التعابير التي يحملها ، والزينة والحلي ، وغير ذلك من الأمور الأخرى التي تجعلنا نقول بأن المرأة التي قدمها لنا هي [ربة من ربات العزف القديمة] ، وقد تجلت أمامنا ، كأنها بعثت من جديد .. بجمالها ، وما حولها من العناصر ، والأشياء ، والتي أضفت على جمالها جمالا جديدا ، وأعطت لهذا الوجه (الجمال) الذي يحمل الغموض والخيال .

كل شيء في اللوحة ، قد صوره بواقعية دقيقة ، وبدقة متناهية والاضافات التي قدمها جعلت اللوحة تختلف عن التصوير الواقعي التقليدي ، أو التسجيلي لعازفة الناي ، التي نراها في الواقع ، ويرسمها الفنان ، ولهذا فهي امرأة تملك الخصائص التي تجعلها أكثر من مجرد امرأة عادية ، وفي نفس الوقت ، تحيط بها الأشياء المحلية والعناصر ، من اطار مزخرف ، وحلي وزينة وثياب ، وكلها تربط اللوحة بالواقع المحلي .

ولهذا يحمل العمل الفني ... الدلالات المختلفة، التي تجعل المشاهد يبحث عن المعاني الخفية التي أرادها الفنان ، ويبحث عن الهدف الذي يسعى له ، ونحس بأن خلق تصوير هذه المرأة (مضمونا) أعمق .

ونصل الى الحالة الدرامية التي تعكسها المرأة ، وما في هذه من معاني عميقة ، والتي تتجلى لنا بشكل واضح في حالة التوقف عن العزف .

فالمرأة المرسومة ، على أنها ربة من آلهات الموسيقى والتي جسدتها اللوحة قد توقفت عن العزف ، ولم تؤد الدور الذي أنيط بها ، لأنها تعبر عن حالة مأساوية ، قد قادتها الى التوقف عن اداء دورها ، وذلك لأنها تعيش حالة حزن مسيطر جعلها تتوقف عن العزف ، أو لم تجد ما يطربها ... فتوقفت .

وإن هذا التوقف عن العزف ، لا يمكن أن يكون إلا نتيجة لظروف مختلفة تعيشها ، وهي على الرغم من عراقتها ، وجمالها ، وما تملكه من تراث فني ، وما تحمله من زينة تمر بها محنة قاسية ، وهي السبب الذي جعلها في هذه الحالة ، وحين ننظر الى رموز الأزياء والحلي والاطار الخلفي نتوصل الى ان هذه المرأة ، رغم انها ربة من الربات ، هي امرأة لها جذورها في الواقع ، ولهذا فهي على ارتباط شديد بنا ، وتعبر عنا ، كأمة توقفت عن (العطاء) رغم كل ما تملك من



د. مشوح

تراث ، وهذه الدلالة تكشف عن لب المشكلة والماساة التي تعيشها هذه (المراة ـ الرمز) او الأسطورة .

ونستطيع ان نفهم أسلوب (نذير نبعة) في توظيف كل عنصر من العناصر ، وكل شكل من الأشكال ، لتقديم الحالة الدرامية ، وليخدم هذا هدفه الأساسي، وكيف يبحث عن تعميق الظاهر من الجمال ، بحركة او بايماءة ، لنصل الى ما هو عميق وبسيط .

وليعطي لنا واقعية المضمون عن طريق (واقعية الرمز) ، ويخرج لوحته من الاطار التقليدي ، وعن طريق المزج بين الواقع ، والأشكال غير الواقعية ، وعن طريق ايجاد امتدادات للوحة في الواقع الذي نعيشه ، وهكذا تتحور الرمزية الفنية الى لغة واقعية، بعيدا عن المفاهيم الواقعية التقليدية ، وعن طريق اضافات تتحول الأشكال المرسومة الى رموز ،وبالتالي ينزع عن الشكل المرسوم ، المضمون المألوف عندنا ، ويعطيه معنى جديدا لم نكن نعرفه .

وهكذا نفهم سرا هاما من أسرار تجربة نذير نبعة ، وندرك معنى الشكل البسيط ، الذي يحمل اعمق المعاني .

وفي لوحات (نذير نبعة) الأخرى التي رسمها في هذه المرحلة ، نرى نفس الخصائص ، وتوحي لنا بذات المعاني التي تدل عليها الرموز الأخرى ، وحالات مختلفة من النساء اللواتي يقدمهن ، ليعكس من خلالهن رؤيته ، وكذلك نرى هذا الارتباط العميق بالواقع ، وما يجري فيه ، وهكذا تتجلى تطورات الأحداث في اللوحات ، ونحس بمدى قربه من كل حدث يمر .

ويمكننا أن نرى ذلك واضحا في لوحاته ، التي تحمل اسم مدينة (دمشق) والتي اشتهرت ، ورمز فيها الى المدينة ، عن طريق فتاة حسناء ، والتي عكست رؤيته للواقع ، وطريقته في التعبير عنه .

ففي لوحته (دمشق (١)) نرى الفتاة الجميلة ، التي ترمز للمدينة تعيش حالة حزن ، يتجلى في صراع بين القوى التي تهاجمها ، وتريد محو تراثها ، وما هو موجود في الخلفية ، وهذه الحالة الهيولية الفوضوية ، تسيطر على الأجزاء الكبرى في اللوحة ، بحيث لا تبقي إلا (الوجه) و (اليدان) وجزء من كتابة عربية وطاولة من الموزاييك الدمشقي المشهور .

ولكن رغم هذه الظاهرة الغريبة ، وما تحمله من أخطار على وجودها كله ، نرى المرأة ، وقد حررت يديها ، واستندت على الطاولة ، وقد حملت الأزهار، في الأخرى ، وتلتقي اليدان في صياغة معبرة عن ترابط التراث والجمال ، وتظهر الحلي جزئيا ، وكذلك بعض أجزء من جسد المرأة ، ولعل (الثديين) أكثرها اهمية، لما يحمله هذا الجزء من الجسد من دلالات على الخصب والتوالد والعطاء ، ونكتشف جمال حركة اليدين ، وارتباط اليد اليمنى بالثدي واليسرى بالزهور ، والحركة المستمرة التي تربط بينهما ، والتي تدل على ترابط القيم الانسانية ، والحضارية ، وتفاعل رمز المرأة التي تهددها الكوارث وتحيط بها المحن ، وهي قوية بما تملكه من تراث عريق يتحدى ،وماتحمله من صفات الحيوية والتجدد الذي أصبح أبديا ، وهكذا نرى كيف خلق حالة درامية ، وذلك بين نقيضين وكيف جعل هذه الحالة الدرامية ، تعبر عن المضمون ، باستخدام الأشكال ، وايجاد لوحة متكاملة المعاني ، فيها الكثير من الايحاءات التي لا تنتهي .

وهكذا فعل في لوحته (دمشق (٢)) . فالمرأة خارقة الجمال ، ترمز أيضا للمدينة ، وتكشف المرأة عن عراقتها فيما تلبسه من أردية الرأس ، والحلي التي تتزين بها ، وما تملكه من ميزات جسدية ، نراها في العينين ، والشعر ، والرقبة واليدين ، وعبرت حركة اليدين عن الترابط بين ميزاتها الجسدية وبين عراقتها ، إذ تناولت بيدها اليسرى (العقد) الذي ترتديه ، وحملت اليد اليمنى ، (الفاكهة) أمام الثدي، وقد تعاكست حركة اليدين في وضع معبر عن هذا الترابط بين الماضي والحاضر . وقدمت الرمز المعبر عنهما ، وتوصلنا الى امرأة معتدة بنفسها لما تملكه ، وقد تجلى هذا في وضع الرأس وحركته ، وانتصاب القامة ، والنظرة التي تحمل التحدي وقد ساعدته على تصوير فكرته ، ما نراه في الخلفية من (طائر) و (ماعز) ، اللذان يعبران عن الرغبة في الانطلاق والتحرر ، وعن الرغبة العارمة للتحدي بالاعتماد على هذه الأشياء .

أما لوحته (دمشق (٣)) ، فهي تختلف عن اللوحات الأخرى المرسومة ، عن (دمشق) ، لأنها قدمتها بطريقة مختلفة ، عما رأيناه في المدينة من فاكهة وأزهار وآنية ، وتتحول (المرأة ــ الرمز) هنا الى خيال في المرآة ؟ ودلالة هذه الصيغة واضحة من طريقة التصوير .

وهنا نحس بأن (نذير نبعة) يرمز مرة أخرى الى حالة مأساوية تراجيدية ، ويشير الى حالة من الحالات التي تمر على المرأة ، والى واقعها المأساوي ؟

وإذا انتقلنا الى لوحته (دمشق (٤)) نكتشف نفس الحالة التي تمر عليها (المرأة ــ الرمز) ، ونرى فيها الجو الخيالي يطل علينا من خلال الأثاث العريق والاطار المزخرف والأقمشة الحريرية الدمشقية المعروفة .

ونرى ضمن الأثاث الذي وضعه ، نرى (خنجرا)، وقد علقت المفاتيح به ، ونكتشف أن الحالة التراجيدية التي توصلت إليها (المرأة) ، وما آلت إليه من واقع



دمشق



ثلاثية الموسيقى

مأساوي ، ومن خيال آحيانا ، وما تحمله من الحزن العميق ، ونحس بأن رمز الخلاص هو في (الخنجر) الذي يحمل المفاتيح دلالة على ان طريق التحرر قد أصبح واضحا .

وهكذا اصبحت الأشياء التي تحيط بالأشخاص ، تحمل الدلالات ، وتؤدي المعنى الذي يرتبط بالحالة التي تعيشها المراة ، وبحيث لا نرى شيئا عنده يوضع عبثا بل لكل شيء معنى ، وعلينا ان نكتشفه .

وفي لوحة (دمشق (٥)) نرى وضعا مختلفا ومعنى مغايرا لما اعتدنا عليه من لوحات عن (دمشق)، فالمراة التي تملك الوجه الجميل المعبر ، وتملك ارادة التحدي ، الذي يعكسها الوجه ، ويضيف (نذير) هنا (طائرا جارحا) تحمله المراة على كتفها .

ولماذا التحدي ، اننا نكتشف وضع امراة خائفة ، تختفي خلف الستائر ، وتنظر باهتمام لما يحدث ، وهكذا تتحول المراة الى مقاتلة عند اللزوم ، وعلى استعداد لمواجهة الخطر المحدق ، وذلك عن طريق حركة اليدين والنظرة العميقة الواثقة من النفس .

ولا شك في ان المراة هنا تتجاوز نفسها ، تتجاوز حالة الاستلاب الذي عاشته ، وتجاوزت شرطها الانساني .

ونرى لـ حة (البحر) حافلة بالرموز المختلفة ، فالماء هو رمز الخصب والتجديد ، ويرتبط وجوده بوجود البحر ، ولهذا نراه قد أصبح حافلا بما هو جميل ، من طبيعة صامتة الى عناصر اختارها من التراث ، ويحملها لنا دوما ، ويدلنا على الخلاص والتحديث .

اما لوحته (خولة) فتقدم لنا احدى تجليات الآلهة (عشتار) وقد امتطت جوادها ، تتحدى الفوضى وتجمع الجمال مع رغبة القتال في آن واحد ، إذ أنها تركب الحصان لتصارع العدم ، وتغطي لحياتها معنى .

وحتى لوحته (المجدلية) التي أصبحت رمز العطاء ، وتملك الميزات الجسدية ، والتي نراها قد اصبحت مهددة بقوى الموت والفوضى ، تواجه حالتها بما تستعد له من وسائل الخلاص ، التي يرمز إليها بحلية هي أقرب ما تكون الى طلقات مسدس .

أما لوحة (حواء) فهي شكل آخر من (عشتار)، وقد حملت التفاحة ، في صراع بين الموت والحياة ، وقد بعثت حواء من العدم من أجل تجديد الحياة ، وإن بعثها والرموز التي تحملها يختلف عما هو مألوف ، إذ أن (التفاحة) لا ترمز الى (الخطيئة) قدر ما تقدم ارادة الحياة والتجديد والتوالد ، ولهذا فهي تحيا حين تأكل التفاحة ، وتتجدد مفاهيم الحب والجنس والولادة وتتبدل معانيها .

ونستطيع تحليل لوحات (نذير نبعة) الأخرى ، على ضوء هذه المفاهيم ، وعلى نفس الأسلوب ، ويمكننا فهم لوحته (الف ليلة وليلة) و (فاطمة المرادية) و (ربة الينبوع) و (سالومي) وغيرها من اللوحات التي جمعت كلها بين استخدام الشخصيات الأسطورية وتحميلها الأفكار الجديدة وتقديم الوجوه التي نحس بانها تعكس القيم والمعاني بقدر ما تعكس المعالجة الفنية التي تتلاءم مع هذه المفاهيم .

المعلّمون الصّغار
- ٢ -

بوغوميل رايتوف
ترجمة: ميخائيل عيد

كانت حقيقة ان اللوحة قد تحتوي شيئاً ممتعاً كالاكتشاف عندي ، وكان اكتشافاً أيضاً ، أن إسم الإنسان الذي أبدعها ، ليس من غير معنى ، وكان طبيعياً أن أعرف أن اللوحات يرسمها أناس ، وكان أبي يرسم ، لكنني ، لم أكن أعلم أن للإسم أهمية خاصة ، وعموماً كنت انظر الى اللوحات كما يشاهد الناس الأفلام ، من غير أن يبذلوا جهداً لقراءة اسم المخرج ، وكي تشجعني أمي اشترت لي ، عند الخروج من المتحف ، بطاقة ملونة ، مع لوحة (باشكيرتسيفا)، ولا تزال البطاقة محفوظة الى اليوم باعجوبة ، ولا تزال ايضاً الذكرى .

(ماريا باشكيرتسيفا) (١٨٦٠ — ١٨٨٤) ، هي تلميذة (باستيين ــ لوباج) الذي ربطها به تدريجاً ، ما هو اكثر من تطابق الذوقين ، إنها علاقة حميمة قوية ، وقصيرة الأمد فصمها الموت ، ماتت [باشكير تسيفا] بالتدرن الرئوي في الرابعة والعشرين من عمرها ، وقد تبعها بعد شهر واحد (باستيين لوباج)، وكان أيضاً ضحية للتدرن الرئوي ، ذهبت الفتاة فارتبك الرجل الذي استعد طويلاً للحياة ، لقد وجد الموت ، لا الحياة في موضع اللقاء ، وكتبت الفنانة في دفتر يومياتها : [النهاية] ! هذه هي إذن خاتمة تعاساتي ، تسعى كثيراً ، ترغب كثيراً وتعمل كثيراً .. كثيراً ، ثم تموت في الرابعة والعشرين ، أمام عتبة الحياة] .

ولأن الكلام يدور على (المعلمين الصغار) فان (باستيين ــ لوباج) (١٨٤٨ — ١٨٨٤) ، هو أحد المعلمين الصغار للواقعية ، المجد الكبير الذي حظي به حياً ، ذاب ــ في ما بعد ــ الى حجم أصغر ، الى شهرة متواضعة ، ولولا هؤلاء المعلمون الصغار لكانت بانوراما الفن في القرن الماضي أصغر ، وأفقر من حيث التلوينات ، ان لوحة [باستيين ــ لوباج] (حصاد البرسيم) ، التي احتلت مكانها في (اللوفر) باستحقاق ، هي من اللوحات التي صمدت لاختبار الزمن .

ليس في الإمكان ، طبعاً ، أن توضع [باشكير تسيفا] في موازاة معلمها ، ولا ينجم عن ذلك أن تعد من جزئيات الصالة ، لا اقول هذا بدوافع عاطفية ، مع أن الدوافع العاطفية تدخل في الحسبان ، فنحن ، من غير أن نعي ، نحدد علاقتنا باللوحة بأمور غريبة عن الفن ، حين تطفو في ذاكرتي ، عبارات قالتها أمي تذهب عبثاً ، إصاختي السمع ، كي أسمع تنغيمات صوتها ، أذكر الكلمات ، أما التنغيمات فلا ، الطريقة الوحيدة لسماع صوتها ، هي أن أعود الى

[سيرينادا] شوبرت ، التي غنتها بصوت خفيض ، حينئذ اسمعه واضحاً ، وكأن أمي هنا في الغرفة ، في ما بعد قال لي اناس متنورون إن (شوبرت) مؤلف موسيقي فائق العذوبة ، وان (سيرينادا) شديدة العاطفية ، لكنني مع كل بساطتي ، ما قلت مثل هذه الكلمات ، غير المبالية في هذا العمل الابداعي الشبابي ، والأمر سواء في أن تظهر عدم المبالاة نحو امك ، وكذلك نحو لوحة باشكير تسيفا .

وإذا بحثنا عن تفرد (كاريير) من حيث الموضوع تحديداً أو اساساً فقد لا نكتشفه ، صور الطفولة ليست نادرة في الصالة ، وليست غريبة تماماً عن تاريخ المصور ، قسم كبير من اللوحات المكرسة للعذراء عبر القرون ولإبنها ، هي تفسير خاص للطفولة وللأمومة ، وبعض المجددين في اواخر القرن لم يكونوا غير مبالين بهذه الحوافز ، ففي تلك السنوات ، تحديداً ، قدم معلم آخر ، يعتبر أرقى كثيراً بما لا يقاس من الفقير (كاريير) هو (أوغوست رينوار) بعض صوره الفاتنة للأطفال ، [السيدة شاربانتييه مع اطفالها] (١٨٧٨) و [صبية صغيرة في الحديقة] (١٨٨٣) و (الرضيع) (١٨٩٥) و (غابرييلاوجان) (١٨٩٥) .

تلحظ [الفرادة] ، احيانا ، في امر لا يكون هو بذاته موضوعاً أصيلاً خاصاً ، ويتحول لدى مبدع ما الى موضوع حياته ، في حين لا يكون أكثر من عَرَض طارىء لدى فنانين آخرين . قال [رودان] : [إن كاريير العظيم اظهر عبقريته مصوراً زوجته واطفاله ، كان يكفيه ان يمجد (حب الأم) كي يصير سامياً ، معلم كبير هو الذي ينظر بعينيه الى ما يراه الجميع والذي يستطيع أن يرى الجمال ، في المألوف ، الذي لا يثير الانتباه] .

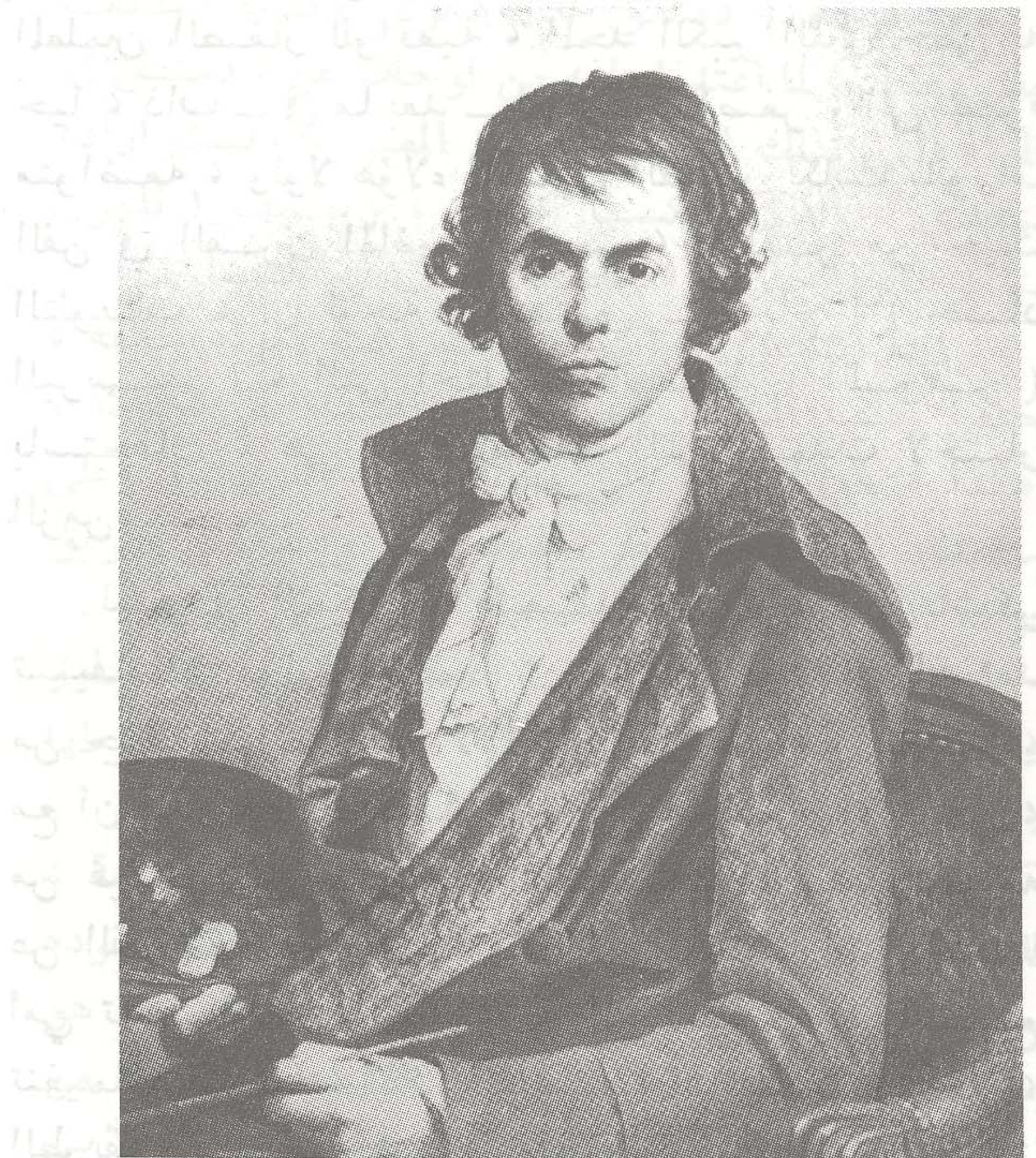
إن ما قاله (رودان) جوهري جداً ، مع انه ليس جواباً دقيقاً عن السؤال الذي يعنينا ، وهو جوهري، قبل كل شيء ، بسبب التقويم الرفيع ، والعادل ، لفنان من معاصر له ، هو ، عدا عن إنه معلم كبير ، يعرف جيداً فناني العصر الآخرين ، وهو جوهري ، لكونه يوجهنا الى [البحث عن فرادة] (كاريير) ، لا في الحافز نفسه ، بل في رؤية الفنان الأصيلة ، ويطلعنا على إحدى سمات هذه الرؤية ، القدرة على اكتشاف الجمال في الظواهر المألوفة ، ولكن ، لا دائرة موضوع المصور تستنفد بموضوع الأمومة ، ولا فرادته تنحدر الى الاحساس بالجمال في اليومي .

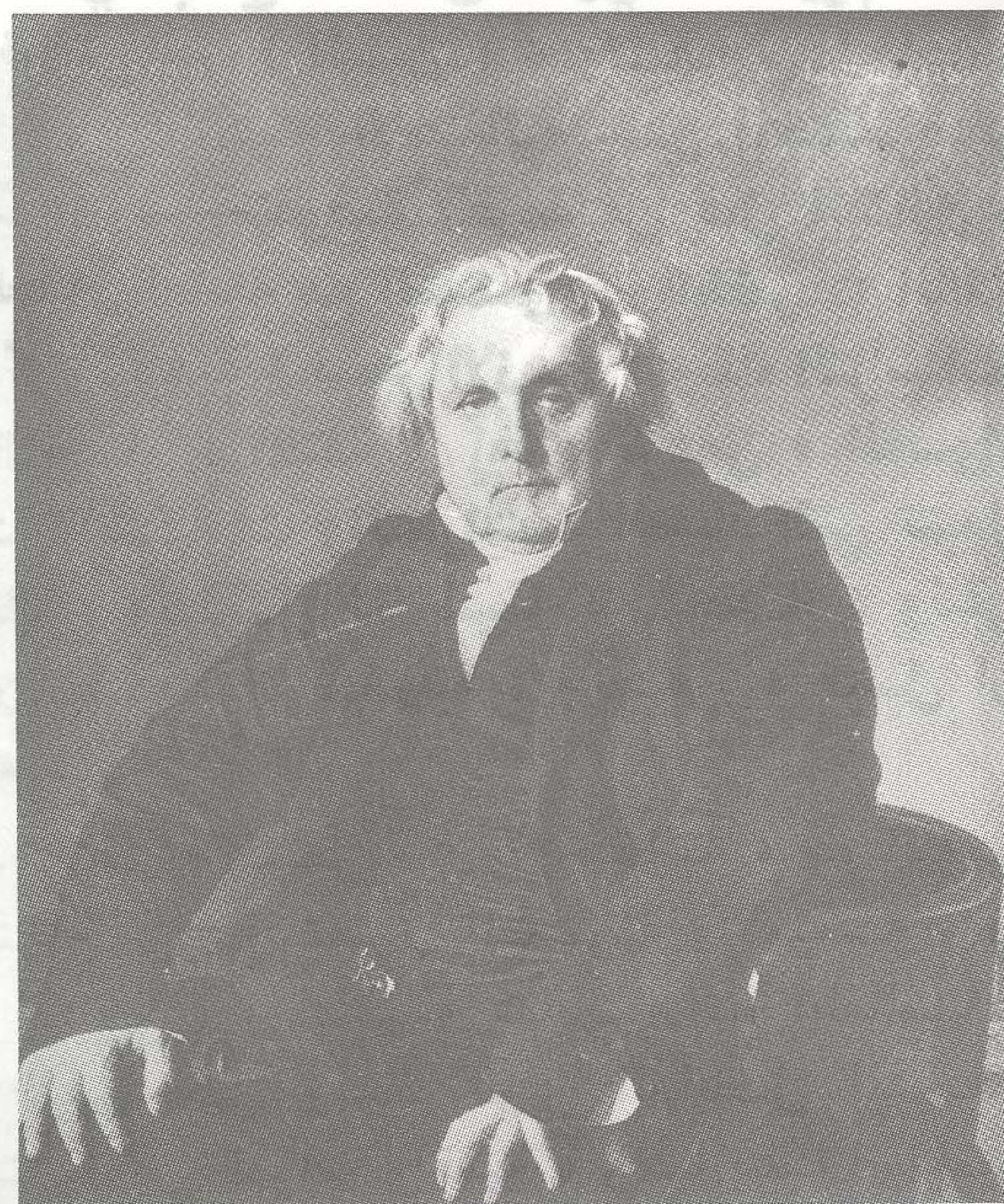
واذا تعلق الامر بجمال اليومي ، فإن (رينوار) هو احد اكبر المعلمين في هذا الاتجاه ، وفي ذلك الزمن، في المنظر الربيعي لبولفارات باريس ، ولضواحي



أوجين كاريير

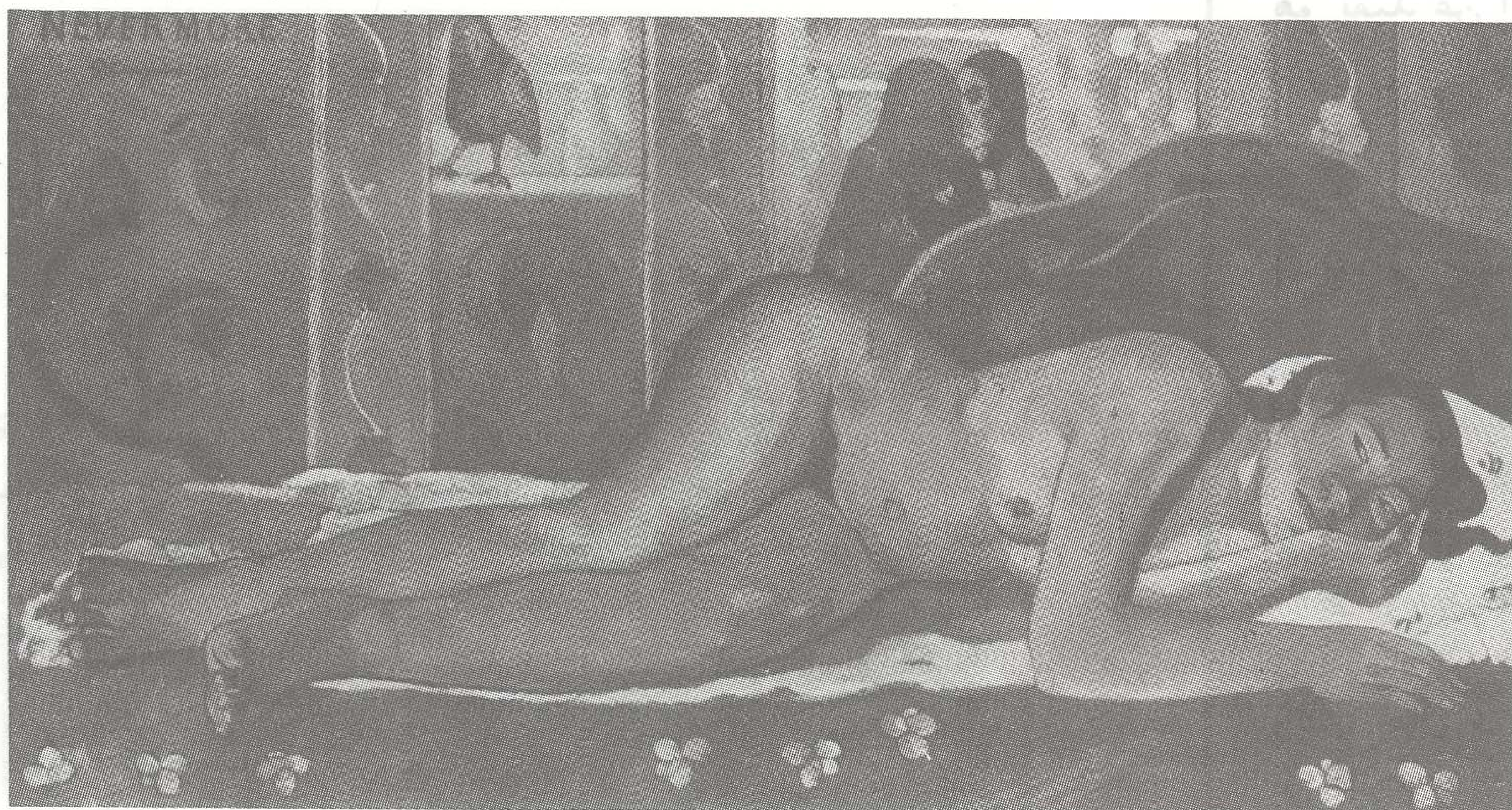
داڤيد





جان أوغست

أنجر ◄



غوغان

باريس ، في مباهج الحدائق ، وفي لغط يوم العطلة على ضفتي نهر (السين) ، يكشف لنا الجانب المبتذل ، من ناحيته الاحتفالية غير المحتقرة من المشاهد ، وغير منقوصة القيمة من قبل الفنانين ، شعر الحياة العادية مع الشمس ، والخضرة ، الظلال الزرق او الزنبقية ، سحر الأزهار ، ونقاء التزيينات، حركة الأجساد ، الملتفة في إيقاع الرقص ، الحوار الصامت للابتسامات والنظرات ، الحياة التي تتبدل كل لحظة ، وتحمل لنا شيئاً كل لحظة ، ونبقى كالعميان تجاهه ، فينوب ، ويختفي ، قبل ان نشعر به .

هذه العلاقة الشعرية ، والاحتفالية ، مع اليومي لدى الناس يرى في تصور الطفولة والأمومة ، في اللوحة الكبيرة ، [السيدة شابانتيه مع أطفالها] يتوزع الأشخاص وسط تلوين الداخل المتعدد الايقاعات ، في تمظهرات واقعية ، وانما بتلك الواقعية المنتقاة جداً ، والتي يضعنا فيها المصور الفوتوغرافي قبل أن يطقطق لطام آلته ، والسيدة ، والبنت الصغيرة ، يبدو عليهما ، بجلاء ، انهما قد وقفتا كي تصورا ، لم يصل (رينوار) الى التعبير ، ولم يبحث عن التعبير عن أيه علاقة عاطفية ، بين الأم وأولادها ، واذا استثنينا نظرات البنت الصغيرة الى اختها الصغيرة ، فان كل شيء هنا ، محدد (بالبوز) ، التمظهر مع غض النظر عن محاولة توحيد الأشكال ، بواسطة روابط توليفية ، لكن هذه الفتنة ، على قدر ما هي صارخة تلوينياً ، فإنها كذلك دقيقة ، في نمذجة شخوص المصور ، والمشاهد أمامها سيكون مستعداً ، لأن يسامح الفنان على رغبته الظاهرة في الاقتراب من متطلبات الوجوه الشخصية للصالون ، وليس مصادفة أن [السيدة شاربانتيه مع أطفالها] ، هي العمل الأول الذي سمح لرينوار دخول الصالون به .

ليس لدى (كاريير) نوعيات (رينوار) ولا نقائصه ، هو بعيد عن انطباعيته بعده عن [أكاديمية (كارلوس) ديوران] ، وهذه هي السمة الثانية ، التي أغاظ بها معارضيه ـ عدم قدرته ، أو عدم رغبته ، في أن يعبر بأسلوب مقبول من الجميع وتقليدي ، أو وفق تناولات المجددين حيث الوانهم الفاتنة قد كسبت انصاراً .

[تبخر الفسيل] و [ضباب دخاني] و [رؤى من روح السبيرتو] ، أمثال هذه اللوحات ، من لوحات المصور تميز جوّه الفريد ، المحوّم في لوحاته ، هذه في الجوهر [صيغة النجاح الذي لن يتأخر] ، التي تذكرها (ريفالد) وهو في عدم خبرته الجلي لم يشك في أنه بحث عن النجاح ، وأنه لن يتأخر ، فكاريير ، وبأي حال ، لم يستعمل (صيغة) تستدعي الزهو ، بل اللوم .



ڤان غوغ

ڤان غوغ





الأمر ، طبعاً ، لا يتعلق (بصيغة) ، فالمعلم عدو للتناولات الميكانيكية ، والمطلوبة لذاتها ، ولم يخشى أن يعلن : [كان الأفضل أن تحرق كل المتاحف والمكتبات في العالم ، لو كان عليها أن تؤكد أن هدف الحياة هو أسلوب التعبير عن المشاعر ، وليس المشاعر نفسها] .

وقال في مناسبة أخرى : [يجب أن نخاف لا (من الفن للفن) ، بل من [الصنعة للصنعة] ، الفن شيء داخلي ، شخصي ، إنسان يعمل ، كي يعطي افضل ما في ذاته ، الرؤية تابعة للعين ، العين تابعة للروح ، البراعة عقيمة ، الرؤية خصيبة] .

الأمر يعود تحديداً الى (الرؤية المتفردة) ، المرتبطة بوجهة نظر محددة ، لأن (الرؤية المتفردة التي تبدو معها الأشكال وكأنها تفقد خطوطها الحادة ، تكاد تعود الى أن عين الفنان ليست (لبؤرة) .

إن ما يسمى (محو الحدود) ، الذي يتبدى خصوصاً في التذويب الطبيعي للخطوط ، ليس من اختراع (كاريير) المعلم الكبير الأول لمحو الحدود هو [ليوناردو دافينتشي] ، الذي كان أول من نجح في اعطاء الانطباع عن الوسط الجوي « الفضاء » ، المحيط بالأشخاص ، وبالعالم المادي، لكن (ليوناردو) استعمل هذه التقنية لا من أجل بلوغ الاحساس



رينوار

بالوسط الأدق ، أن يقال إن الوسط في لوحاته هو مادي ، بقدر ما هو روحي، ويكفي أن نتذكر التلوينات العاطفية المعقدة ، وعسيرة التحديد في تلك اللوحات ، كي ندرك من أين ينبع ميل (كاريير) الى هذا التعبير التصويري .

لكن (كاريير) لم يأخذ المغازي المبكرة من (ليوناردو) بل من معلم مغمور جداً ، من القرن الثامن عشر ، هو [موريس كينتن دولاتور] ، إنه رسام البورترية البارع بقلم التلوين ، ولم يكن عميق الخبرة في علم النفس ، لكن (كاريير) رأى أعماله وهو في سن اليفاع ، ولم يكن بعد قد عرف كنوز (اللوفر) ، وبعد ذلك بقليل سيكتشف الفنان الشاب قمم فن التصوير ، ومن بين هؤلاء (فيلاسكيز) الذي سيجتذبه بمزيد من العمق .

وهكذا فان (كاريير) ليس بمكتشف محو الحدود ، لكنه لم يأخذ التقنية جاهزة ، بل طورها بأسلوب خاص ، كي توائم رؤيته ، أو كما قال : [كي تعطي شكلاً للشعور الذي تثيره الطبيعة] .

مسألة [الوسط الجوي] مرتبطة ، وثيق الارتباط ، بمسألة الضوء ، فمن وجود الضوء تحديداً ، ومن طريقة توزيعه يتولد الانطباع عن الوسط ، لدى [ليوناردو] الذي يفضل الإضاءة الهادئة المتساوية ، حتى عندما تكون بعض أقسام العمل شديدة الظلام ، كما هي الحال في [العذراء في المغارة] تكون الظلال شبه شفيفة ، تغطي الاشياء من غير أن تحجبها ، وهكذا هي الحال عند (فيلاسكيز) وحتى عند (رامبرانت) ، مع أن التضاد بين النور والظلام يبلغ حده الأقصى ، لدى (كارافادجو) و (جورج دولاتور) الأمر ، على العكس ، من ذلك ، فالظلمة لا تستر الأشياء بل تبتلعها تماماً ، في حين أن (الأقسام المضاءة) تبدو بوضوح من غير ما يشير الى الوسط ، ولهذا تحديداً وأساساً اتهم (كارافادجو) بانه احال الأجزاء المعتمة من اللوحة الى (أماكن فارغة) .

وإذا كان واجباً تبسيط الأمور – الذي يحمل دائماً مخاطرة – فإن باستطاعتنا ، أن نقول إن



غوستاف مورو

(كاريير) قد استخدم تقنية إمحاء الحدود ، وفي الوقت نفسه ، اخفى عن نظرنا وضع العالم المادي ، ليس ذلك ظلاماً تاماً ، وهي أقل من [أماكن فارغة] ، إنها عتمته الفريدة ، التي لا تحدد ، وهي حية كالتنفس ، الذي يشترط الإيقاع اللوني ، والعاطفي للعمل بكامله ، يقول المعلم : [الجو العام هو (النغم) الذي يجب أن يوضع أولاً ، كأساس للمهارة التي ترسم بها اللوحة .] .

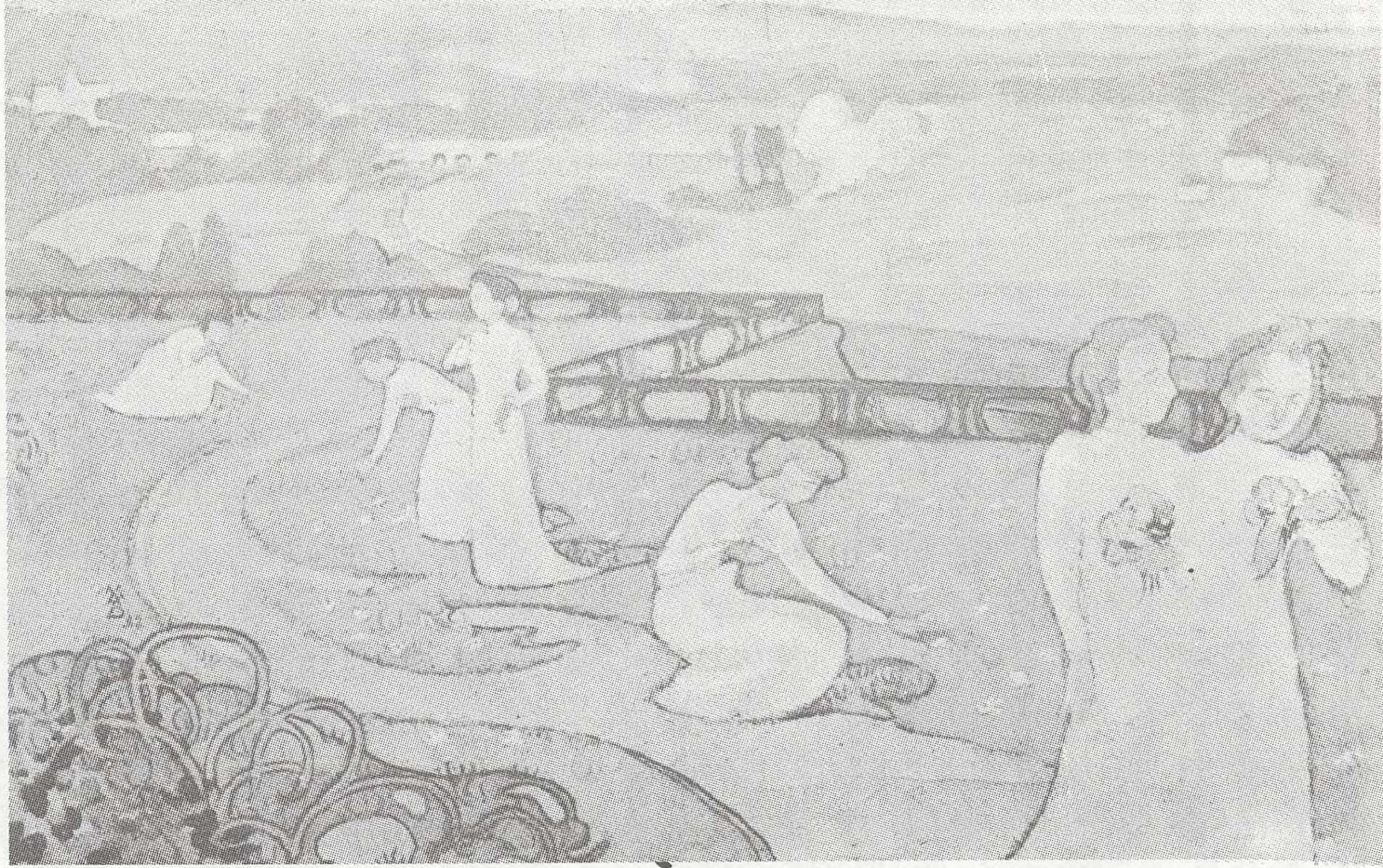
ضباب دخاني ؟ ، إنه ضباب فعلاً ، لكنه ضباب غريب ، لا يحجب بل يمذج ، أو بتعبير أدق ، يحجب غير الجوهري ، كي يحمل الجوهري ، يزيل المبتذل والجلي ، كي يكشف لنا المكنون ، بعض النقاد مقتنع بأن كل عنصر من العمل الإبداعي يجب أن يرتاح ، من غير أيما شيء ، فوق قناعة بصرية ، وهم يبحثون في مختلف الإتجاهات عن بواعث هذا الغبش الفريد ، وثمة مفسرون قد يرتاحون ، إذا قيل لهم ، إن المسكن الذي عاش فيه الفنان كان سيء الإضاءة .

إن جواباً مماثلاً بذل سنواجهه قد يكون بعيداً جداً عن الحقيقة ، فطوال سنوات ، حين لم يكن المصور معروفاً من الجمهور ، وإذ تشكل اسلوبه ، كانت الأسرة ، قد سكنت في مساكن فقيرة ومعتمة ، وكان كاريير يراقب وجوه كائناته الغالية ، شاحبة ، ومتعطشة الى الشمس ، وسط الضوء النادر الشحيح ، أو وسط ظلال الغبش الكثيفة ، لكن سمات إبداع ، ما ، لا يمكن أن تستخلص من تفسيرات بدائية كهذه ، وبقدر ما تمثل العين ، صلة بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، فإننا لا نستطيع أن نحدد فرادة النظر بناحية واحدة وننسى الأخرى ، وذلك ، تحديداً ، لأن [العين تابعة للروح] .

الغبش في لوحات (كاريير) ليس شواذاً فيزيائياً ، بل هو شواذ روحاني ، إنه يعبر عن إحساس طبيعة حالمة بالضوء ، وعن مزاج سوداوي ، ووجهة نظر بصرية خاصة بالذاكرة ، حين نحلم ، أو حين نتذكر ، أو — إذا شئتم — حين نرى في المنام ، فإننا نرى الأشياء بهذه الطريقة ، سابحة عبر ظلمات النسيان ، وعارية من كل إضافات إكسسوارية ، هذا الأسلوب



أنغر



موريس دونيس

في الرؤية ، يتطابق تماماً مع نظرة الفنان التصويرية ، بقدر ما تكون الرؤية ، والنظرة ، لدى المبدع الكبير ، وجهين بشيء واحد بعينه ، قال (كاريير) إنه يسعى الى أن ينتقي من تعدد المرئيات ، ما هو أساسي أكثر ، كما تنتقيه ذاكرتنا تلقائياً ، كي تغذيه في الذكرى :

[التعميم الذي تجعله الروح ذكرى هو هدف الفن الحقيقي ، لأن الفن يجب أن يحفظ ما ترميه الذاكرة ، تتغذى الروح بالجوهري ، إنه يتشتت إذا ضخم اهمية العناصر الطارئة .] .

إن سلسلة من الذكريات ، بكل تلوينات الذكرى العاطفية ، بكل مكنونيتها وتأثيرها ، كشيء معيش شخصياً ، ومعافى منه ، كتسجد للعالم خارجك في عالمك الشخصي ، في فرحك وفي حزنك ، هذا ما تمثله في الجوهر لوحات (كاريير) ، والمعروف أن ثمة تقويمات أخرى ، يرى بعض المؤلفين ان الوجوه في هذه اللوحات لا تطفو من شبه ظلام ، بل تغرق فيه ، ويبدو أن الفنان يخفيها جزئياً ، وما الذي يمكن أن يخفيه الانسان غير النواقص ، أمثال هذه الشكوك المضنية ، التي يرميها المفسرون تتهم (كاريير) بأنه يطرب الشكل لأنه عاجز عن أن يبنيه بوضوح ، وأنه يتهرب الصورة لأنها كعب أخيل لديه .

يرى الناس غالباً ، أن الصورة هي الخط وخط الكفاف ، الذي يرسم الطيف ، فاذا وجد الخط وجدت الصورة ، واذا غاب الخط فلا صورة ، أمثال هؤلاء الناس لايخطر لهم أن الخط وخط الكفاف ،ماهما سوى أسلوب لاظهار الصورة ، وليسا هما الصورة نفسها ، التي يمكن أن تظهر ، يوحي بها أو يشار اليها بطريقة أخرى ، اذا عكست الصورة الشكل والبناء ، فاذا كان في اللوحة شكل ما مبني ـ جيد أو رديء ـ فهذا يعني أن الصورة موجودة ، ولو اننا لا نميز خط الكفاف، واذا اختزل ظهور الصورة الى خط الكفاف، وجب أن نخلص الى أن الصورة مبرزة ، عند طفل أكثر مما هي مبرزة لدى (ليوناردو) ، ذلك لأن خط الكفاف في رسمة الطفل يكون واضحا دائما ، أما في (موناليزا) ، فهو مختف في عدة مواضع ، ويذوب تماما في بعض الاحيان ، واذا قبلنا القول لاشكل من غير خط ، فسيكون علينا ان نعتبر أن الاشكال في جو رطب أو ضبابي ، وأيضا في مسكن سيء الاضاءة ، ليست أشكالا بل هي وهم .

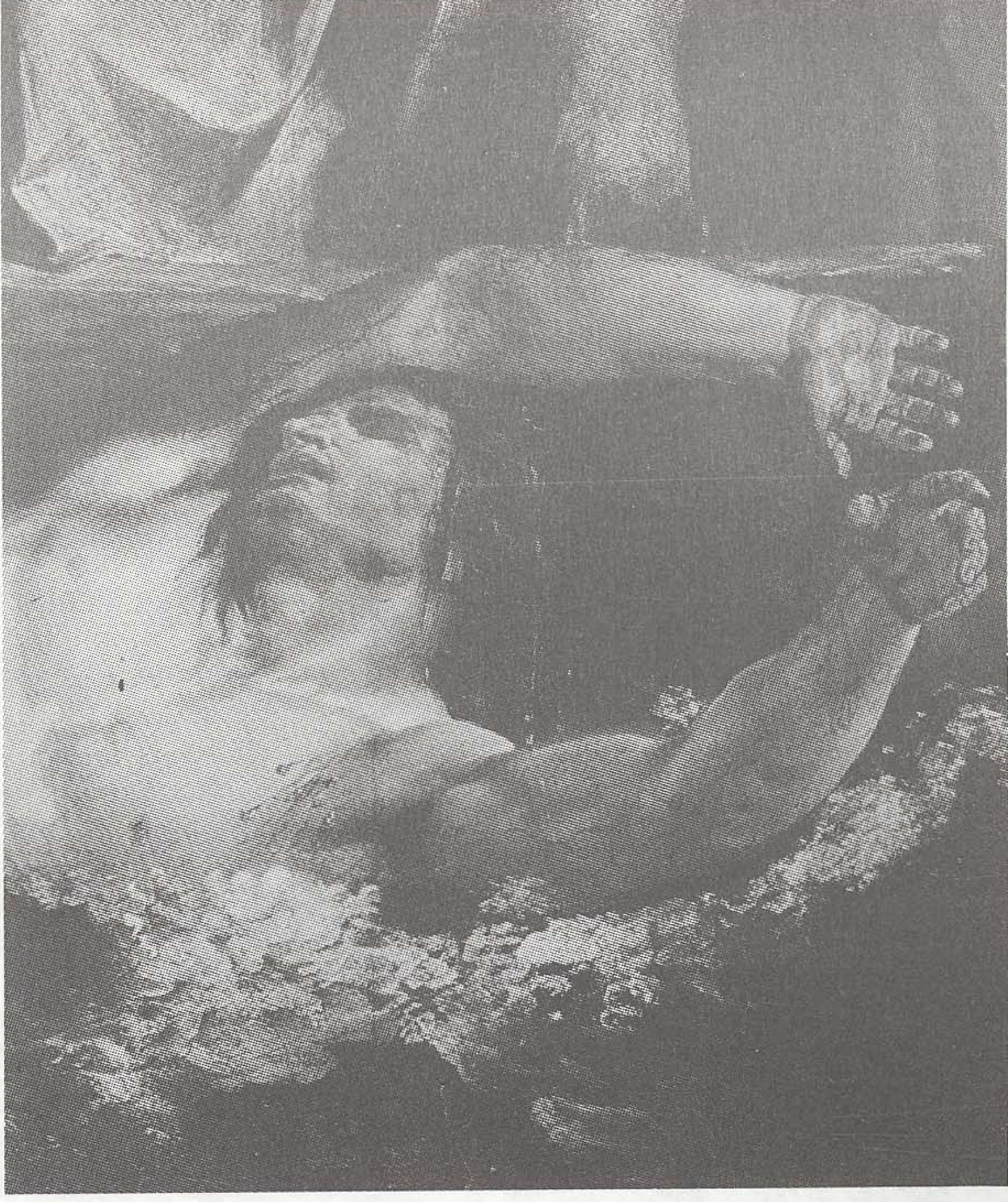
الاكاديميائية ، التي اتهمت (كاريير) بأنه أغفل الصورة ، تعتمد على نماذج الكلاسيكية ، أما (الكلاسيكية) فتستند ـ أو توحي بأنها تستند ـ على العراقة ، ولأن العراقة (القدم) ، لم تترك لنا تصويرا، بل نحتاج فان (الكلاسيكية) تتطلب أن تنسخ المنحوتات المرمرية ، تماما كما تظهر مخططاتها ، أي ان يستخدم، قبل كل شيء ، خط (الكفاف) ، لم يفطن المصورون

(الكلاسيكيون) الى انهم ، بهذه الطريقة ، لايتبعون حكمة التشكيل العريق لانهم لا ينحتون تربة من المخطط بل من الهيكل ، من البنيان ، واذا شئتم ، من اللب ، وينمو الشكل من الداخل الى الخارج ، من البناء الى المظهر الخارجي ، ومن الطبقات الاساسية نحو انفصالاتها التالية ، ويكون من السذاجة أن نفكر بأنه ، مادام التصوير ليس نحتا ، فان الاشياء ، من غير شك ، يجب أن تتجه وجهة أخرى ، ليس مصادفة أن نتكلم في التصوير على بناء الشكل ، وكذلك في التشكيل والصوغ ، وليس مصادفة أن دولاكروا يرى أن الشكل يجب أن يبنى من الداخل الى الخارج ، أما (فان غوغ) فقد قبل هذا المبدأ كبدهية ، الصورة - هي تحديدا ، مظهر لفهم الشكل فنيا ، مع غض النظر عن الاسلوب الذي يتجسد فيه هذا المظهر - بخط كفاف او من غير خط كفاف .

(كاريير) يبني الشكل ، ويطوره من الداخل الى الخارج ، (ينبغي أن تختلف النمذجة في الخطط عن النمذجة خارج الخطط) ، هذا ما كان يؤكده ، (التصوير ليس تثبيتا للبشرة بل هو اظهار للبنى الجوهرية تحت البشرة) . لقد كتب المعلم : (لحظت لدى فيلاسكيز وربما أكثر من ذلك عند (دافينشي) . إن ملامح الوجه ، العينان ، والانف ، والفم ، مكونة مما يحيط بها ، من قوسي الحاجبين ، ومن عظمي الوجنتين ، ومن الفكين ، حتى لو لم تكن حاضره لحززناها ، الحمقى الذين ينقضون على العينين ، والانف ، والفم ، هم اناس ، يريدون ان يفتحوا النوافذ قبل ان يشيدوا الجدار) .

هل الوجوه ضبابية ومبهمة ، ربما ، لكنها مع كل إبهامها ليست من طبيعة تشكيلية ، وحسب ، بل تحتوي ماتفتقر اليه الوف لوحات (الوجوه الشخصية) المرسومة بوضوح - أي فرادة البناء ، تركيب الجمجمة ، وكمال الرأس العضوي ، ان امحاء الحدود لا يضبب هذه السمات الاساسية ، بل يثبتها فتظهر بتعبيرية مفصلة ، شخوص الكلاسيكية لاتشبه الصخور المنحوتة ، بقدر ما تشبه السبائك الجصية ، لانها تبدو جوفاء ، الشكل التصويري لدى (كاريير) فيه ، الى حد بعيد ، سمات النحت ، لانه مبني بمتانة ، ومتماسك ومادي مع ان مظهره أثيري .

وخط الكفاف ، اذا كنا نحتاج اليه كل هذه الحاجة ، فمن المفهوم كفاية ، أن يتاح له تقديم ثباته لخيالنا ، لخط الكفاف ، في اللوحة ، وظيفة من بين وظائفه الاخرى ، هي أن يحدد ، وان يرسم الحدود ، و(كاريير) يسعى الى عكس ذلك ، حدود الشكل هي نحن ، وهي معروفة كفاية من غير ذلك ، قد لانراها لكننا نحرزها .



دولاكروا

الرسام يسعى الى توجيه اهتمامنا الى شيء آخر ، غير معروف جيدا ، وغير مدرك كفاية ، يقول : [الاشكال لاتوجد وحدها وبذاتها بل من خلال علاقاتها المتبادلة الكثيرة] . يكشف لنا المعلم العلاقات بين الاشكال ، اتحادها ، وانسباكها في فضاء عام واحد ، يضم كل شيء ، ويطفو منه كل شيء ، كأنه تكرار أبدي للفعل البدئي ، الذي ولد به العالم من العماء ، اما الشكل - فمن غير المتشكل ، ولهذا لايحتاج كاريير الى خط الكفاف ، فضاء عام واحد ، يطفو منه شكل معمم ، لايضيع الفنان في التفاصيل بل يرى الشكل كله ، يستشف الفكرة الاساسية ، يتطلع الى المركب ، المركب هنا ليس في صورة مفردة ، بل يرن في المشهد كله ، في المجموعة كلها ، التي ليست تجميعا لعناصر ، بل هي علاقة متبادلة . تم بلوغها ، بوساطة علاقة التمظهرات (البوزات) والايماءات ، والملامح ، كي نحس العلاقات الداخلية الاعمق للمشاعر والظروف - الجماعة تظهر معا كي تصير كيانا عضويا ، يتوحد مع الوسط المحيط به ، ويبدو امام النظر متماسكا .



فيلاسكيز



فيلاسكيز

تماسك الصورة يضفي تعبيرا ماديا ، عبر التلوين الاحادي الصبغة ، وهذا سبب آخر لنفور بعض النقاد ، لقد أتهم الفنان ، علاوة على أنه يهرب الصورة، ويقتصد في خط الكفاف ، بأنه يقتصد كثيرا في الالوان، ويصعب ، فعلا ، أن يقال ان لوحات كاريير كثيرة الالوان ، هي للعين السطحية مبنية من لون واحد بذاته ، اذا لم نحص الابيض ، واذا كانت في الاعمال الابكر ، ترن هنا أو هناك نبرة احد الالوان المكثفة ، فقد اختفت هذه النبرة بعد ذلك ، لكي تبقى نبرة واحدة زرقاء أو بنية .

لم يصنع (المعلم) من مهارته تقنية : [أتعامل مع الاصبغة الارضية أكثر ما أتعامل ، وهي الابسط والابقى ، المراتب الدنيا هي من لون واحد دائما ممزوجا مع الابيض ، أو بكلمة ، لون رمادي يسمح لي دائما بأن امسك بايقاع الضوء ، وأن أقويه ، ومن ثم ان احجبه بلون أكثر قتاما] .

وكما يبدو ، فعدا عن أن كثرة الالوان مستبعدة، فانها مستبعدة لصالح ما هو أقل تأثيرا ، وأقل فتنة من الالوان ــ الارضية منها ، ذلك لأن ايقاعات الرمادي ، والبني ، موجودة في كل مكان حولنا ، انه يبحث عن ترف اللون ، الناقص هكذا ، في اليومي الذي لا لون له .

في الامكان القول ان الكلاسيكيين ومقلديهم في الاكاديميائيين ، والله يعلم لماذا ليسوا ملونين ، هذا صحيح ، لكن الجمهور لا يعرف الكثير عن التلوين ، انه يحسب أن التلوين الغني هو هناك حيث الكثير من الاصبغة ، ان [أنغر] ، ومع أنه ليس من غير احساس باللون مثل [دافيد] ، لا يعنى خصوصا بمشكلات البناء اللوني ، والانسجام (هارمونيا) اللوني ، [ان شيئا ما رسم جيدا ، هو دائما مصور جيدا] ذلك ما يؤكده ، لكن (أنغر) في الوقت نفسه، يجيد اجتذاب العين بتكثيف الالوان وتنويعها ، في



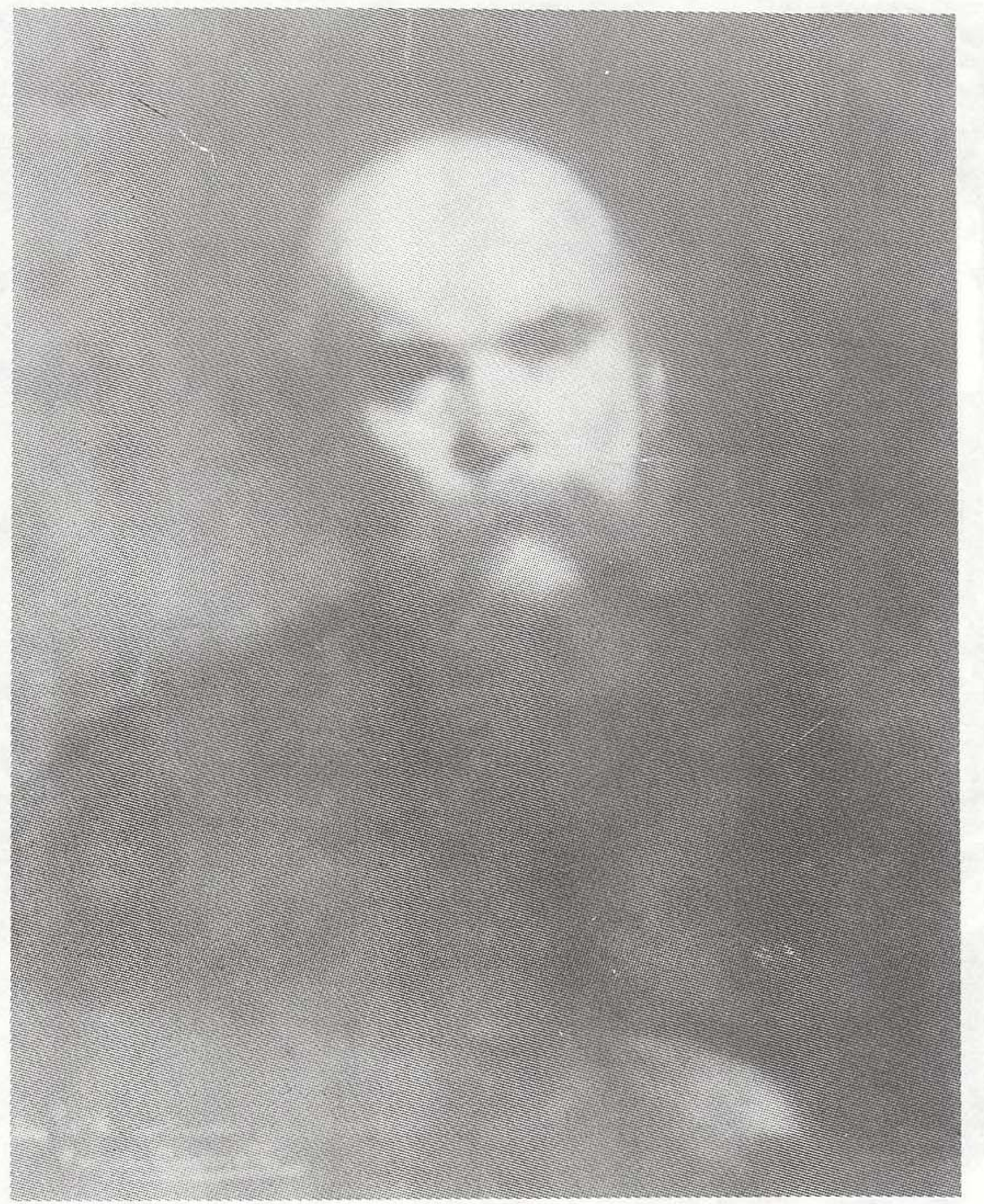
ڤان غوغ

فستان [السيدة مواتوسيه] في لوحته يمثل حديقة الوان حقيقية ، وأجساد [الجواري] مصورة فوق أقمشة الداخل الخضراء ، والزرقاء ، والحمراء الصارخة ، أو المذهبة ، وفي ما يخص فترة سوء استعمال الصباغ [الاسفلتي] فانها ، حقا ، تجهم، الى حد ما الملون الاكاديمي ، أما في العقدين الاخيرين من القرن ، فقد دخلت الساحة ، من جديد ، المقامات المكثفة ، ذلك لأن السادة الاكاديميين ، وبعد أن ذموا التجريبية ، وسخروا منها كفاية ، قرروا أن ينتقموا منها بأسلوب آخر ، متخذين قسما من تناولاتها التلوينية .

نستطيع أن نتصور أنه في ذروة هذا الانعاش ، والاغناء للوحة الالوان ، قد أثارت الارتباك أحادية لون لوحات [كاريير] ، لو أن الفنان أراد بأي ثمن أن يحمل الى المشاهد [ضبابا دخانيا] ، فلماذا ، على الاقل لم يبذل جهدا كي يقدم فتنة لونية أكبر لهذا الضباب ، قد يعود ذلك الى أن المعلم يستبعد بصبر كل عنصر من عناصر الفتنة الرخيصة ، ولأن الحياة الفقيرة الضيقة ، التي احاطت به لم تجعله في مثل فتنة قوس ألوان ، قد يكون الامر كذلك ، لكنه بعيد عن أن يوضح كل شيء ، فأحيانا يلد الواقع الفقير ميلا نحو ترف التلوين ، الانطباعيون ، والمتوحشون، وسط غرابة الابراج ، بل وسط هذا اليومي الباريسي الظليل ، الذي لم يمنعهم ــ من غير أن يذهبوا الى [تاهيتي] مثل [غوغان] ، من أن يسرفوا في استخدام [ريبيرتوار] الالوان المكثفة كله .

كي نفهم ميزات تصوير [كاريير] ينبغي أن نفهم ميزات واقعيته ، صار يذكر أن المعلم لا يجمعه جامع مع المدرسة الرمزية والمدرسة الانطباعية ، اللتين ادارتا الظهر الى الحياة باسم [وقعية ما] نظرية صرف ، [عبادة الحياة هو المغزى الحقيقي الذي من المقبول أن ندعوه عبادة الجمال] ذلك ما يؤكده (كاريير) ، الموضوعي والذاتي يمثلان كلا لا يتجزأ ، لا تستطيع أن تفهم ذاك ، ما لم تفهم العالم ، [خيال توقظه العلاقة مع الطبيعة ، رائي [الواقعي] يعمل على اكتشاف ذاته] .

لكن مهمة الفن لدى [كاريير] ليست تثبيت الحياة بسماتها السطحية ، بل هي الاكتشاف في المجال الأكثر مكنونية ــ عالم الانسان الروحي ، ــ [يجب أن يعرف الفنان روح الانسان ، يستطيع ان يحاول التعبير عنها اذا شعر بكل اضطراب فيها ، اذا صار جزءا من الانسانية لا ينفصل عنها] ، من هنا استنتاج المعلم الحكيم الذي يرن كشعار لابداعه كله :



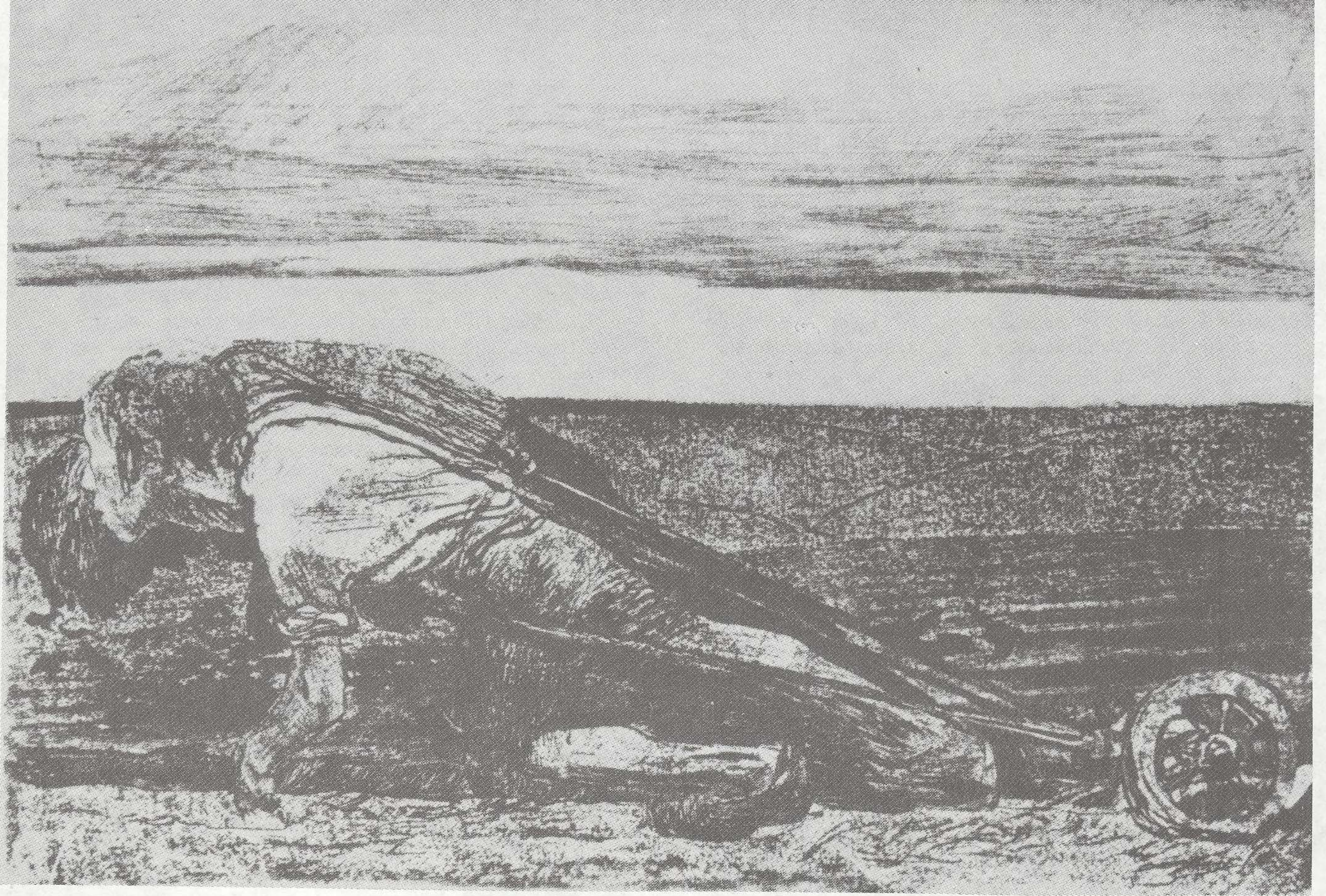
كاريير

فيلاسكيز





رامبرانت



كاتي كولوتير

ــ [نرى الآخرين في انفسنا ، ونكتشف انفسنا فيهم] ، إنه شعار غير مألوف حقا ، في زمن ينعزل فيه الفنانون في متاهات مشكلاتهم التشكيلية ، شعار غريب ، واضح لقلة من التعساء مثل [فان غوغ] الذي كان قد توفى .

لكن اللون عند (فان غوغ) [يعبر عن شيء بذاته] وهو يسعى الى أن يجسد [عبر اللون الأحمروالأخضر شهوات الانسان الرهيبة] هو يضحي بالقيم باسم التعبيرية اللونية ، لأن [ليس في الامكان أن تصل الى اللون والقيم ، ولا تستطيع أن تكون في القطب ، وعند خط الاستواء في وقت واحد .]

اما لدى [كاريير] فالأمر غير ذلك ، فاللونبذاته لا يعبر عن شيء ، وقد أثبت ذلك ، بأن بنى بلون ترابي واحد ، لوحات متباينة الايقاع كل التباين ، واذا كان [فان غوغ] قد تخلى عن القيم باسم الألوان ، فان [كاريير] قد تخلى عن الألوان باسم القيم ، وهو يرى أن كثرة التلوينات تنتمي الى الظاهر ، والى المادي الفظ ، أمام المعلم فيسعى الى الصعب مناله من ارتعاشات الروح ، معبرا عنها بما يكاد يكون قيما ملموسة ، وهو يرى أن الوجه الانساني ، مضاء بالحياة الداخلية ، يكفي تماما ، لأن يوحي بكل التناقضات الممكنة للدراما الانسانية ، وجه واحد ولون واحد محدد ، ويتوضح هذا الوجه، خارجا من الظلمات ، واضحا ومنتعشا ، وأكثر من ذلك ، كل ما هو زائد ، بما في ذلك زيادة الألوان ، هو عقبة ومغامرة قد تحرفك عن المهمة الأساسية .

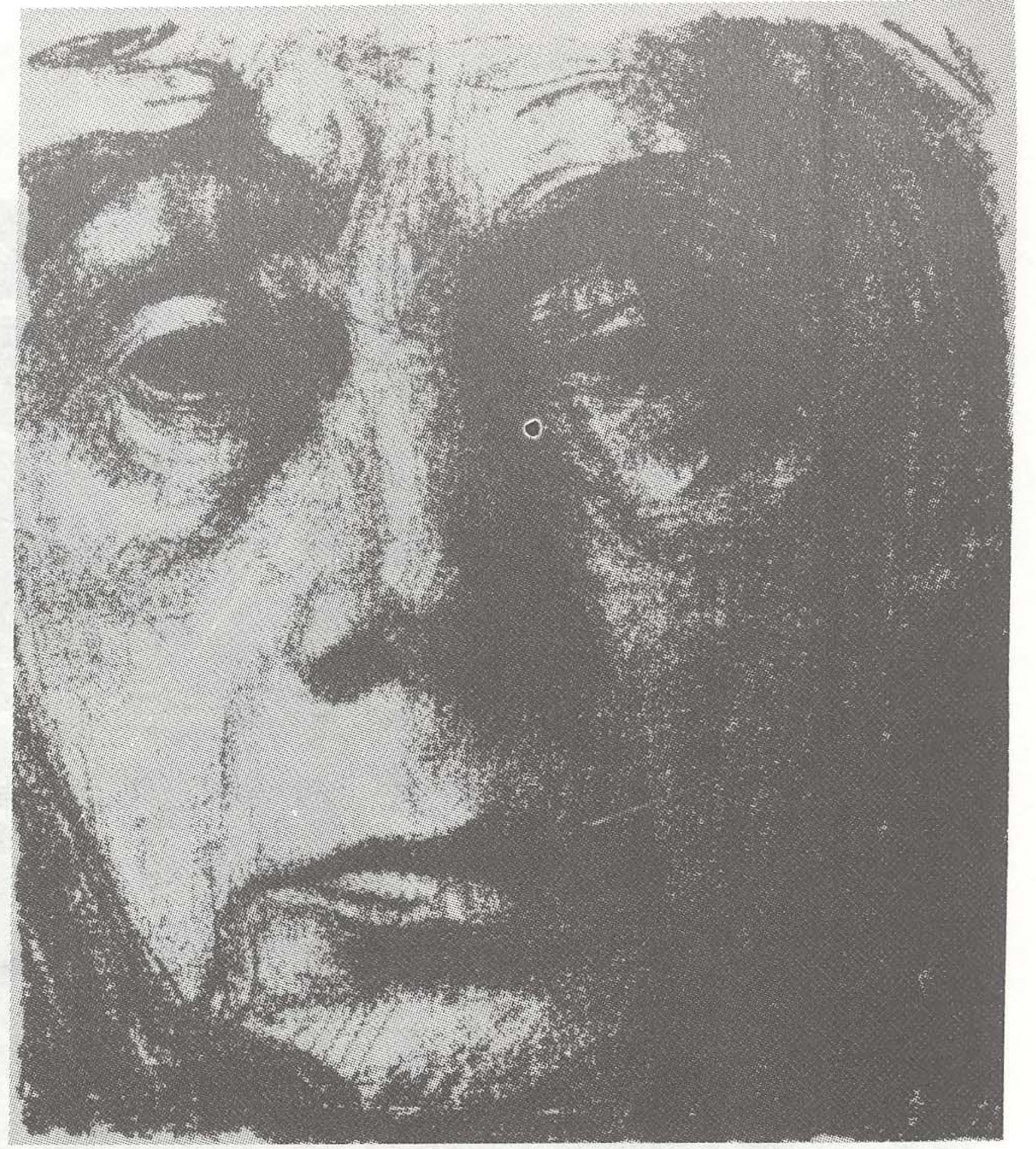
قد تبدو هذه الصور خالية من الجمال التصويري ، للمشاهد السطحي ، انها متواضعة المنظر ، لكنها ليست عجفاء ، مقتصدة ، لكنهاليست فقيرة قطعاً ، انها مرتبة ، بل وممتلكة لدى وجود



التوافق المطابق ، يتجلى فيها نظر المعلم الثاقب ، الذي لا أسرار عنده لا في الشكل ، ولا في البناء او التبيان ، انها رؤى .. نسبك فيها المرئي وغير المرئي في هيئة كاملة ، كل تمظهر [بوز] وكل ايماءة هنا هي تعبير عن ظرف نفسي ، نور وجه الأم ينير وجه الوليد ، التفجرات غير المحسوسة تنمو لتصير حركات للوجوه ، الانظار والايدي التي تتبادل البحث ، القبلة هي تجسيد للحماية ونكران الذات ، النور نفسه ، يتحول الى ملاطفة روحية ، انه جو من التطابقات مدرك جيدا ، وفي الوقت نفسه ، يصعب التعبير عنه ، تحركات ، علاقات بين الحالات الروحية ، حوار داخلي عذب من غير كلام ، وذلك لوجود تفجرات روحية لا تحتاج الى كلمات ، ولا تستطيع الكلمات أن تعبر عنها ، انها حقيقة انسانية ، اكتشاف الاكثر خفاء ، من غير ذكر لأي عطف رخيص ، أو اية ملاطفة عذبة ، أو عاطفية .

يقول بعضهم : [حسنا ، ليس لدينا ما نعترض به على الحالات العاطفية ، لكنها هي وحدها ، وذاتها عند هذا الفنان ، للنظرة الاولى ـ أجل ، في العديد من النتاجات ، خصوصا بين الكثير من اللوحات القماشية في موضوع [الامومة] لا تنعدم التكرارات ، لكنها ليست ميكانيكية ، وليست حرفية ، اذا تأملنا هذه اللوحات ، في تسلسل تاريخي ، واذا أعرنا انتباهنا الى بعض التغيرات (غير الهامة) ، فسوف نرى أن الامر لا يتعلق بتكرار فقط ، بل بنماء لا يتوقف للتفاسير .

حسب (كارير) نفسه ، حسابا لكون الارتباط بموضوعات محددة ينطوي على مغامرات : [قلت : ـ ماذا] هل افعل الشيء نفسه دائما ؟ كيف سأتخلص من ذلك ؟ ثم وصلت الى الاكتشاف ، انه ينبغي ، أن



كاتي كولوتيز

تبقى نفسك ، لكن ، اذ تسعى الى أن تنمو ، تكون الطريقة الحقيقية لأن تكون منوعا] . لم ير الفنان أنه ينبغي أن يترك موضوعا محببا لمجرد كونه قد عالجه ، فهو هنا كالأم التي لا يمكن أن تكف عن ملاطفة طفلها ، لسبب واحد ، هو انها داعبته البارحة ، هذه السلسلة الطويلة عن (الأمومة) و (الحب) ، اذا نحينا جانبا بعض التكرارات التي لا مفر منها ، هي في (الجوهر) مثال لا على الرتابة ، بل على الغنى ، والتنوع ، اللذين بلغهما في تفسير موضوع واحد بذاته .

يقول كاريير : [المدهش هو ان كل شيء مختلف ، ومؤتلف في وقت واحد] . فكان المعلم المفتون باعجوبة الحياة ، يسعى مجددا ، ومجددا ، نحو سرها ، نحو التنفس غير المحسوس للتواتر الأبدي ، لهذه الصلة الحميمة بين الأشياء الفانية ، التي عبرها تصل الكينونة الى الخلود .

انه فن الانسجام ــ كان في وسعنا ان نقول ذلك لو ان الانسجام عند (كاريير) لم يكن ، في الغالب ، مع درامية تلمس من غير تعب ، لأن الانسجام هش وغير واثق ، يجثم فوقه دائما الخطر ، لأن (الخطر هو اساس الحياة نفسها) ، من سوداوية هذه المشاهد العائلية الهادئة ، من الاحساس بأن الحب الم اكثر مما هو متعة ، يقول شيلي : [الطف اغانينا هي تلك التي تغذيها اكثر افكارنا حزنا] ، وكمثل هذا رقة (كاريير) .

(البير بينار) الذي أبدع في الوقت ذاته ، قد تناول ، في أحيان غير نادرة ، مواضيع مماثلة ، فالى جانب مواضيع السعادة العائلية عمل مشاهد حول المأساة الفظة الظاهرة ــ الأب الميت ، الأم لميتة ، الطفل المحتضر ، وفي تلك السنوات ستقدم (كيتيه كولوفيتس) بعض اوائل أعمالها الغرافيكية المؤثرة ، حول ضحايا الموت في غير المسنين ، وهو الضيف المألوف لدى الأسر الفقيرة ، لم يكن لدى (كاريير) ميل الى التصوير المباشر لهذه الكارثة ، اذ كان يفضل التلميح على التصريح ، ولأنه يرى أن [المأساوية] تكون أقوى في الانتظار المتوتر للخطر ، أكثر مما هي عليه حين يأتي الخطر في لحظة وينتهي الأمر ، **المصور لا يشده كثيراً ختام التخدير ، والانهيار ، الهزيمة بقدر ما تشده درامية الشعور المعذب ، درامية الألم والخوف على الكائن المحبوب ، هذا القلق النابع من القلب يحوم في الكثير من لوحات الفنان ، واللحظة حاضرة جداً في اخلاقيتها ، وقد تكون سمتها الحقيقية وكما كتب (ميترلينك) : [نحن نساوي ما تساويه همومنا وسوداويتنا ، وبقدر ما نرتفع تصبح هي أنبل واجمل] .**

لكنه في أحوال معروفة ، وكأنه يريد ان يفند الرأي بأنه معلم التلوينات الحضيضة ، يتخلى (كاريير) عن لغة الثورية كي يكشف لنا المأساوية في كامل حدتها ، توليفته (المسيح على الصليب) ، هي احدى الصور الفجة ، وهي غريبة عن التفسير الديني المألوف . ثلاثة من الانجيليين يؤكدون أن (مريم) لم تحضر الصلب أما الرابع ــ يوحنا ، هناك مع (ماريا) ، فهو موجود بنفسه ، لقد اهمل الفنان الروايتين الاخريتين ، وقدم لنا الحدث من ناحية أخرى مختلفة ، لكنها ليست الناحية الوثنية : تضحية الابن بنفسه ، ومعاناة الام . وهكذا تتكشف أمامنا درامتان ، مترابطتان عضوياً ، مختلفتان ايقاعا .

أن واضع كل هذه المشاعر في [الامومة] ، يركز هذه المرة اهمامه على (الابن) أكثر مما يركزه على الام ، والمسيح مصور في المستوى ، فكأنما أراد الفنان ان يقربه منا قدر الامكان ، اما الجسد فموضوع في مكان منخفض جداً ، وكأنما كي يكون مدركاً ايقاع الاسطورة الى جانب المغزى الارضي والبشري ، رأس المصلوب مائل الى احد الجانبين ، لكن هذه الحركة



نوح في سقف السستين

لا تعبر عن الفناء او الذهول ، بل عن الصبر ، الجسد النحيل المعذب في توتر كامل ، وكأنما من أجل أن يسيطر على آلامه ، الوجه حازم ـ نود أن نقول متحدة تبدو عليه ارادة المعذب التي لا تقهر في ان يصمد حتى النهاية للتجربة القصوى .

الضوء الساقط من الأعلى ، يزحف على الجسد المعذب ويمضي شعاع من الظلمة ، التي وراء الصليب ، والى اليمين ، من طيف قائم ، متلفع بالشفاء ، متألم الوجه، يداه منعقدتان، اشارة الى الصلاة او القنوط، لتعارض بين هذين الكائنين منهل : احدهما مشدود بصبر لا يلين ، والآخر منقبض في تشنج العـذاب ، كائنان قائمان على قرب مباشرة ، ومع ذلك هما منعزلان كل في ذاته ، كل مع صليبه ، كل ومصيره المأساوي ـ الابن ذو الارادة البطولية بتضحية الذات ، والأم المدركة لعجزها القابعة في الظلمة مع حزنها .

لوحة (المسيح على الصليب) مع انها أكثر اختلافا



خلق حواء

من حيث موضوعها مع لوحات (كاريير) الاخريات ، تبدو اكثر وضوحاً بعض السمات الموجودة في ابداعه كله : [الطموح الى التوغل في جوهر ومغزى المصير الانساني ، وتأليف فكرة اخلاقية ـ جمالية بتجربة عاطفية عميقة ، هذه السمات الفكرية والعاطفية ليست عصية جداً على الفهم : لا يسعى المعلم الى حجبها بل الى اظهارها بتعبيرية محددة ، مخلصاً الى وجهة النظر القائلة : [إن الأشياء الضعيفة ، والقوية يجب أن تقال بقوة] الغريب في هذه الحال أن مؤلفين معروفين يؤكدون على أسبقية الشعور لدى (كاريير) او واحديته في حين يرى آخرون أن الفكرة هي الامر الرئيسي عنده وفي الحالين، يؤدي ذلك الى تشويه القضية على اعتبارها قضية الوحدة العضوية بين الفكر والشعور .

يرى (بينيزيت) أن المعلم [يصور بمزيد من السرعة كي يعبر عن مشاعره ، أكثر مما يريد أن يقدم [حقائق تشكيلية] ، ويكاد (ريمون كونيا) يكرر حرفياً هذه

النتيجة : [كارير] يصور كي يعبر عن أحد المشاعر ، لا عن أحد الاحاسيس الجمالية ، و (بيرنار دو ريفال) أيضاً الى المسألة ، وكأنها سمة أساسية من سمات المعلم (العاطفية المكبوتة) : و (الرهافة المستبعدة) و [الادماع] ويضع [بيير كابان] بدوره في المستوى الاول (القدرة الكبيرة على تقديم المشاعر) ويصنف (ريمون شارميه) الفنان على اعتباره (عاطفياً حتى النهاية وعميق الانسانية) ، أما (جورج ويسمانس) فانه يؤكد أن ابداع (كارير) (يندلق من اندفاعات عاطفية).

جماعة أخرى من النقدة تهمل اللحظة العاطفية ، أو تضعها في مرتبة أدنى من الذهنية ، يرى (هنري لورا) أن المعلم تلهمه [فكرة سامية حول الفن وخدمة الفكر] و [فكرة يشمل البشرية كلها] ذلك ما يؤكده (جورج دينوانفيل) ويكتب لوي ديلتيه : [ليس فناناً كبيراً ، وحسب ، بل مفكراً] ويؤكد (غوستاف جوفروا) : [ابداع فلسفي بمعنى الكلمة الحقيقي] ويقول (روجيه ماركس) مدققاً : [بقدر ما هو ابداع لفنان ، هو ابداع لفيلسوف وشاعر] ويعلن هنري بيدو [يراقب الحياة كمصور ، ويكتشف كفيلسوف] أما (غابرييل سياي) في مقالته الواسعة فيتصفح بالتفصيل [فلسفة كارير] .

لم يضع (كارير) ولم تكن لديه النية لوضع أية (فلسفة) خاصة به لمكان يسعى ببساطة الى مغزى ما تراه عيناه ، وأن يكتشف اختلاط الصور غير المتناهي للاشكال المحددة ، الذي لا يندر حدوثه ، والنواميس الاساسية التي تحدد طابعها وتطورها ، وبكلمات اخرى ان يصل ، ككل باحث حقيقي الى حقيقة البحث ، ان اكتشافات (كارير) لا تعتبر اسهاماً في منجزات الفكر الفلسفي ، وليست جديدة ، لكنها صادقة ، وتبرهن ، ان الحقائق الجاهزة لا تنجز الكثير من العمل في مجال الابداع ، وأن على المبدع ، ان يصل الى خصائصه بطرقه الخاصة .

حين نتعرف الى بعض افكار المعلم ، لا يكون عسيرا أن نقربها من آراء (فان غوغ) [لا شيء في الطبيعة غير منفصل ، لان كل شيء متقارب ، التل والسهل ، الارض والانسان] ، هذا ما يقوله (كارير) ويقول (فينسينت) : [الحقول التي تلد القمح ، المياه التي تهدر في الوادي ، العصير في العنب ، وحياة الانسان ، هي الشيء ذاته] ن ادراك وحدة الكون لا يستنفد التقارب بين المصورين ، ففي الامكان تتبع هذا التقارب في نظرتهما الى العالم بكاملها ، ثمة ما هو أكثر فنية من أن تحب الناس] .

(كارير) و (فان غوغ) مبدعان ، يبتعد أحدهما عن الاخر ظاهريا ، بعدا فلكيا ، ما كانا يعرفانه ، وحتى لو عرفاه لاعجب احدهما الاخر اذهما متقاربان روحيا ، أحدهما تقليدي (نموذجي) ، لكنه بعيد عن أن يكون مثالا لذلك ، فسمات الفن يصعب ان تشرح وتوفى حقها بالمبادىء [الفكرية – الجمالية الاساسية فالمبادىء الاساسية يمكن أن تحتوي أشكالا للظاهرة مختلفة جدا ، وحتى متضاربة للوهلة الاولى ، وعدم فهم هذه الحقيقة الاولية جدا ، هو تحديدا مايقودنا أحيانا الى حيث نعتبر اننا مادمنا موحدي الرأي حول مسائل الوضع الدولي ، وحول الفن كظاهرة اجتماعية وغنوسطية ، فان علينا ان نصور ، الى حد ما ، بطريقة واحدة .

ان وجهة النظر الفكرية – الجمالية ، ليست مخبأة ، طبعا ، في أعمق طبقات النتاج ، فمن الممكن التعبير عنها مباشرة من قبل مؤلفين مختلفين ، ومن أن يجعل ذلك اعمالهم متماهية او متشابهة ، بمثل هذا الوضوح ينفرد تصوير (كارير) وهنا أساسا ، السبب الذي دفع النقاد الى رفعه الى مستوى المقولة الفلسفية ، وأدانه آخرون باعتبارها أدبيا .

الاتهامات بالادبية – ليست موجهة الى كارير وحده – فقد بدات تصبح [موضة] مع الاقتراب من نهاية القرن الماضي ، لم يحدث قبل ذلك لا زمن الكلاسيكية أو الرومانسية ، زمن (الواقعية) أو الاكاديمانية ان استعملت مثل هذه الاتهامات على نطاق واسع ، ولم يخطر في بال أحد ان يتهم فناناً بانه يروي حادثا ، أو يتحدث عن دراما ، فالقسم الضخم من النتاجات يأخذ مواضيعه من التاريخ ، والميثولوجيا ، والادب ، أو من الواقع الراهن ، وهي الى هذا الحد او ذاك تصور قصصا ، تغيرت الحال تغيرا حادا مع ظهور الانطباعية . المغزى ، الفكرة والى درجة أكبر (عنصر الروي) صارت تعتبر شيئا غريبا ، بل معاديا للتصوير الحق ، ليس للفنان مهمة غير أن يكون حاسة ، وليس للوحة قصد أو غاية غير أن تمثل تسجيلا دقيقا للانطباعات الحسية ، لا التغيرات في مصير البشر ، وانما في المنظر الطبيعي لا الخير والشر ، **بل الهواء والضوء ، تلك هي الموضوعات الجديدة للفن ، المسموح بها ، وحدها بأن (تصور) ، وبدا التغير وكأنه واقعي ومعلل ، انها مباراة ثأر العين ، المقموعة طويلا من قبل وصاية العقل لا انتشار بجمال المرئي ، ايمان بأن المشاهد لا يحتاج الى نصوص ذات مواضيع ، من اجل ان يستمتع بزرقة السماء ، بتفتح أوراق الغابة ، أو انعكاسات المياه مع كل سحر التنويعات اللونية الدقيقة ، التي تلتقطها عين الفنان**



رينوار

نعم ، حقاً – انها تغيرات ساذجة ، سيظهر في ما بعد انها حبلى بعواقب قاسية ، اذ سترمي من الفن الافكار اولا ، وبعد ذلك بقليل – المشاعر ، وسريعا بعدها الاحاسيس وصولا الى التصوير الانقى أي أخذ علاقة بالتجارب الذهنية أو العاطفية أو غير أية علاقة بالتجارب الذهنية أو العاطفية أو الشعورية للانسان ، الجيل الذي يسخر من سابقيه بسبب ادبيتهم سرعان ما سيصبح موضوعا للسخرية بسبب فنه الوبائي ، ان الانطباعية ، المعلنة كمنهج للمستقبل ، سرعان ما سترمى ، من غير اعتراض ، في مستودع الاشياء القديمة .

الفن الانساني لا يمثل جمعاً ميكانيكياً لتوليفات يمكن أن تلتقط بنزوة ، أو بخاطر ، وأن تصفر ، إنه كيان عضوي حي ، مشكل نتيجة لتطور مستمر ، أما بتر أي عنصر جوهري من الكيان الحي ، فيؤدي الى تغيير لا رجوع عنه ندعوه الموت ، تستطيع أن تهدم نصف بناء ، وأن تبقي على نصفه الآخر ، لكنك لا تستطيع أن تدمر نصف جسد وأن تغذي النصف الباقي ، إن الفن يتطور فعلاً مع مرور الزمن ، لكن ليس عبر سقوط هذا العنصر الأساسي أو ذاك ، بل عبر إرتقائها التدرجي ، الذي يتم لأسباب مختلفة ، على غير ما إستواء ، مما يؤدي الى تنوع (الترابطات) ، في فترات معروفة ، ولدى مدارس معروفة ، يمكن أن تسود بداية معقولة ، ولدى أخرى قد تكون عاطفية ، وفي ثالثة – حسية . لكن ، من غير الممكن أن يبتر تماماً هذا العنصر ، أو ذاك من هذه المناصر ، وأن يظل الفن قائماً ، لا يمكن أن يقوم بغير ذهن أو بغير قلب ، أو محروماً من الاحساس ، وأن يبقى فناً ، وكل محاولات تدمير هذه القاعدة ، سوف تبقى في التاريخ كمثال ايضاحي على رسوخ القاعدة .

قد يكره (رينوار) ما يدعى (فكراً) ، لكن إذا خلا فنه من الفكر ، فهل سيصمد لامتحان الزمن ، صحيح انه ليس عملاقاً فكرياً وأن البداية الإحساسية مسيطرة في لوحاته ، لكن هذا مسألة أخرى تماماً ، مسألة ترابط ، لقد انقطع المعلم عن الإنطباعية ، وكما قال هو ، لأن الطريقة الإنطباعية في العمل لا تتيح التعمق في التنفيذ التوليفي ، أي امعان الفكر الضروري للوحة ، وقد كتب (رينوار) الى هنري ماتيس : **[اليد الأمهر ليست اكثر من خادم للفكر] .**

لم يستطع المدافعون عن (الحساسية) أن يقضوا على الفن الفكري بتلويحة واحدة ، واكثر من ذلك ، كانما قد زادوه مقاومة ، وقد تمثلت بين ما تمثلت به في الرمزية، في بيان (التيار الجديد) الذي أعلنه عام(١٨٨٦) الشاعر (جان مورياس) صيغت مهمة ، [فلتوضع الفكرة في صيغة حسية مقبولة] .. وأبرز (دوشافان) الذي كان مشهوراً في ذلك الحين ، على أنه رائد المدرسة ، مع أننا لا نجد في تصويره من (الرمزية) قدر ما نجد من الثورية ، (غوستاف مورو) ، و (أوديلون رودون) ، و (بول غوغان) وقسم كبير آخر من (الانبياء) ، قد حاولوا بوسائل مختلفة ، وبطرق مختلفة أن يخلقوا تصويراً رمزياً .

من الممتع أن نلحظ أنه بقوة سهولة ايضاح الميول لا يتهم احد من الشراح المعاصرين أحداً من هؤلاء المشار اليهم بالأدبية باستثناء التعس [غوستاف مورو] ، في حين توجه اتهامات مماثلة لمؤلف مثل (كاريير) الذي لا يجمعه جامع مع صيغ الرمزية الكتبية ، اما في ما يخص « الأدبية » فمن الأسهل جداً اكتشافها في العديد من لوحات (بول غوغان) مبتدئين بأولى لوحاته الرمزية ، [رؤيا بعد الموعظة] ومنتهين بآخرها [من اين نأتي ؟ ومن نحن ؟ والى اين نذهب ؟] التي تنطق تسميتها بالكثير بما فيها من تبجح فكري – فلسفي .



رينوار

يقال ، بين قوسين ، كل ناقد غربي يفهم من (ادب) ، ما يمكن أن يوجد في حسنِ فكرةٍ لقبٍ يظل كثير الغموض ، إلا في نقطة واحدة ـ انه يقال في ذنب فظ نحو اختصاص التصوير ، من غير أن نعنى بتفسير مصطلح كهذا ، نستطيع أن نلحظ ان ادب او أدبية يمكن الكلام عليهما فقط ، حيث يكون الفنان يسعى الى التعبير عن الاشياء التي من الأبعد عن الدقة والنجاح أن يمكن التعبير عنها بالكلمة ، إن مشكلة الفعل المتبادل ، والتغلغل المتبادل لمختلف الأنواع الفنية ، هي أوسع من أن نستطيع ايضاحها بصفحة أو صفحتين ، لكن ، من الواضح تماما ، انه

إذا صنع المصور لوحة لهدف واحد هو أن يحكي او يوضح بالتصوير طرفة ، فإنه يبتعد بوضوح عن اختصاص مهمات التصوير ، وعلى مثل هذا الوضوح أيضا ، يخيل لي انه حين صور دولاكروا [زورق دانتي وفرجيل] ، أو حين رسم (دوميه) سلسلة [دون كيخوت] فإن كلا الفنانين لم يوضحا ، ولم يكررا ما قاله الكتاب ، وانما نحتا صوراً لا تتكرر وتستعصي على الكلمات ، ولدينا كل الأسس لأن نتهم (دولاكروا) و (دومْيه) بالأدبية ، مثل هذا الاتهام سيكون طافحاً بالهذيان .

ثمة في إبداع (كاريير) نتاجات محددة ، هي في



كورو

الحقيقة تصورات لفكرة معينة ، إنها بعض مأطوراته الديكورية مثل (العلوم) و (المسنون) و (شباب) وحدث ذلك إذ كان على المعلم أن يواكب ذوق زمنه ، ولأن موضوعاً ، مثل (العلوم) مثلاً ، كان يمكن أن يفهم بشكل ما ، على انه (كناية) ، في مثل هذه الأحوال ، في الامكان والكلام على الادبية — إذا كان هذا ضرورياً لأحد ما — لكن مع تدقيق واحد **هو : العنصر الأدبي بعيد عن أن يفي محتوى هذه الأعمال ، وليس مؤهلاً لأن يحطم نوعياتها التصويرية الخالصة ، في اللوحة الجدارية ((شباب)) الموجودة في السوربون قد صورت باريس في الخلفية — غير متناهية ، ومدهشة ، منظوراً اليها من أعلى ، مدى لا يحد من الأسطحة ، والقباب المحجبة ، بالأدخنة والسماء القائمة ، يرشح منها ضوء شاحب شفاف ، مشهد خانق متجهم ، يبدو فوقه طيفا امرأتين : المسنة تشيح بنظرها عن المدينة وقد انطوت في هيئة متعب يتالم ، في حين ان الشابة منتصبة تنظر الى المدينة كتجسيد للأمل والتوق . إنه التعارض بين العمرين وبين الحالين ، أو اذا شئتم ، بين وجهي الدراما الأبدية ، ذلك ، لأن ليس من الصعب أن نحزر ، أن الشابة التي يرعشها الظما الى الحياة ، ستاخذ يوماً مكان المراة المسنة المحطمة ، إن رنين التورية في العمل الإبداعي سيكفر بسخاء عن سماته التشكيلية ، مع ميزات وتعبيرية الشخصين ، ومع هذه النظرة الخيالية الى المدينة ، التي تهيمن علينا كرؤيا من كابوس ما .**

إذا نحينا جانباً العدد القليل من النوع الذي اشرنا اليه في لوحات (كاريير) فلن يبقى أثر من الأدب ، إنها ليست تصويرات لفكرة جاهزة ، انها انعكاس لأنماط ومواقف تشاهد في الحياة ، لكنها طبعاً ، منظور اليها بعين الفنان ، لم يفكر المعلم بإخفاء حضوره — هذا يظهر بوضوح كاف في مهاراته التشكيلية ، التي تشير الى اننا نراقب شيئاً ، كما يراه انسان آخر ، وليس كما يبدو في الحياة ، هذه الذاتية المحددة ، من الطبيعي أن تثير نفور بعض النقدة ، خصوصاً ، في مرحلة تعامل فيها المبادىء الطبيعية بتقدير رفيع ، وفي حين يعتبر من البدهي أن لا يجوز أن يرى المشاهد تدخل المؤلف ، وأن يحس ، وكأنه لا يقف أمام لوحة ، بل أمام الواقع نفسه .

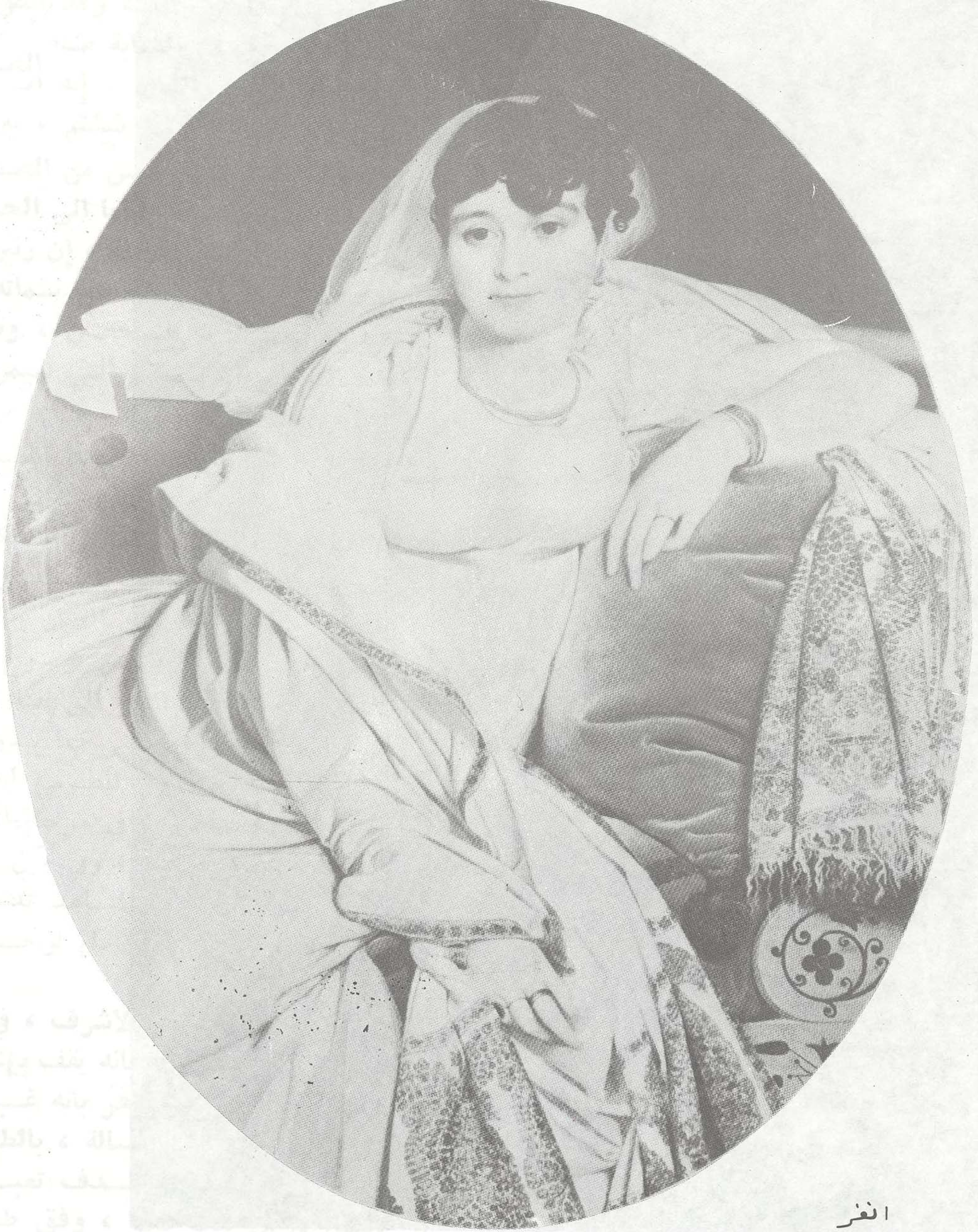
لكن ، أليس من الأشرف ، في جوهر الأمر ، أن يذكرنا المؤلف صراحة بأنه يقف بيننا وبين الواقع بدلاً من أن يختفي ، ويتظاهر بأنه غير موجود ، وهو في الواقع موجود ؟ ، المسألة ، بالطبع ، ليست مسألة ترف بل هي مسألة هدف تعبيري ، ولكل مؤلف الحق في أن يبث فيها ، وفق طبعه ومزاجه ، وأياً كان خيارنا فإن حقيقة : أن اللوحة ، حتى حين تبدو لنا تقليدياً ، لا شخصية له ، للحياة ، فإنها ليست الحياة نفسها ، بل هي تفسير ذاتي لها ، والذين يؤكدون أن مصوري الخارج من غير مشاركة ، من (فيلاسكيز) حتى لا يبل ، وقصاصي الخارج من غير مشاركة ، من يوليه (سيزار) حتى (فلوبير) هم موضوعيون، لكنهم يصبحون ضحايا صيغهم الخاصة، لأن كشفك عن ذاتك لا يعني تماماً أن تصبح موضوعياً .

الوجود الصريح للمؤلف ، يعبر عنه بالجراة في استخدام المعطيات، التي يحصل عليها من المشاهدة ، وبصراحة التعبير عن الموقف (الفكري — التعاطفي) ،



ڤان غوغ

وهذا ، في المناسبة ، يثير نفور النقدة ، أقل مما يثيره العنصر الأول ، فإذا تعلق الأمر بالرؤية ، فإنها موجودة في لوحات الانطباعيين ليس بأقل ذاتية مما في لوحات (كاريير) ، لكن الانطباعيين لا يجعلــون هدفاً لهم التوجه نحو الافكار ، أما (كاريير) فيهدف الى ذلك من بين ما يهدف اليه . في مثل هذه الاحوال ثمة عادة لدى الشراح الفرنسيين ، هي ان يستخدموا مصطلح « ميساج » [رسالة] ، فاللوحة تتحول ، بطريقها ، الى رسالة موجهة الى المشاهد ، أما مصطلح [ميساج] وخصوصاً في مرحلة ما بعد الحرب الثانية ، فصار يحمل مغزى السخرية ، والساخرون لا يبذلون جهداً كي يفهموا ان كل نتاج ، مذ يقف امام الجمهور يمثل ، حتماً ، شكلاً من أشكال الرسالة ، حتى حين يتعلق الأمر برسائل اللامعنى او الفضيحة ، وليست قليلة



انغر

الروائع التي امتدحت من قبل الساخرين المسائليين .

ليست مهمة لوحات (كاريير) أن تعظ وأن تعلم ، لكنها ، في الحقيقة ، مدعوة الى أن توحي لنا بشعور ما ، بفكرة ما ، بخلاصة فنية ما ، هذا الايحاء غير ملحاح وغير مبتذل ، يكون ، أحياناً ، مستلطفاً يكاد يحسه المشاهد غير المبالي ، أما للعين السطحية ، فإن توليفة مثل [خـروج من المسرح] ليست أكثر من مناسبة لالتقاط مشهد حياتي : شارع في المساء ، في شبه ظلام بني ضارب الى الخضرة ، واشعاع غامض لمصابيح الغاز ، الرجال بقبعات اسطوانية ومعاطف قاتمة ، النساء في ملابس زاهية ، النشاط المعهود بعد العرض المسرحي ، واللغط المعهود حول العربات الصغيرة ، مشهد ليلي فاتن ، ليس نموذجياً جداً لدى هذا المعلم الذي ليس لديه ذوق مميز في ما يخص اللغط ، هذا ليس سوداوية خفيفة ، ترافق نهاية كل احتفال ، هذا عبث هذا الطقس الأبدي ، اللعبة الفارغة للحياة الدنيوية المنشطة ، وكأنما لا يعرف ما يحدث سوى الله ، مع انه لا يحدث أكثر من أن السادة والسيدات ، بعد أن عرضوا ملابسهم يستعدون للعودة الى بيوتهم ، وأن المسرح عند هؤلاء الناس هو أن [يشوروا] ملابسهم ، وأن يشكلوا أنفسهم ، مناظر .



غروز

المغزى الحقيقي ، لهـذا المشهد اللطيف ، يرن رنيناً خاصاً ، حين نقارنه بمشهد آخر يماثله من حيث الموضوع ، هـو لوحـة [مسرح للشعب] أو [المسرح في بيلفيل] الفنان هنـا يتيح لنا إمكانيـة التوغل في الصالة نفسها ، لا باتجاه الخشبة بل باتجاه الجمهور ، والجمهور هو أول ما يترك فينا انطباعـاً كشيء كلي ، أكثرية ، كتلة محاطـة بشبه ظلام ، وممتزجة بنغم تجربة عامة ، نبدأ تدريجاً نميز صوراً محددة ، مكومـة في معرضين : صور أناس عمل ، نسوا مآسيهم الخاصة ، ونوّموا بمأساة مخترعة ، تمثل على الخشبة ، متوترين ، مشدودين ، منفعلين، فكأن هموم حياتهم غير كافيـة ، وينبغي أن يهتموا لمصير اشخاص متخيلين ، في صور سحرية معممة ، وفي فضاء حيّ مشبع بالتوتر ، عبر المصور عن التحام الأفراد في هذه الوحدة ، المسماة جمهور ، والاستجابة التلقائية من قبل بسطاء الناس ، والسحر الأخاذ للفن ، فلهؤلاء المشاهدين يعتبر المسرح سراً حقاً ، في حين انه لأولئك من ذوي الملابس ، والعربات ليس اكثر من [بروتوكول] دنيوي فارغ .

لا غرابة في أن لوحات مماثلة قد قومت ، بسبب من موضوعها على أنها أدبية ، الأغرب هو أن يوجد مؤلفون ينسبون الى الأدب حتى ابداع (كاريير) في ميدان (البورترية) ، كانت (البورترية) ، طبعاً ، في ذلك العهـد لا تنتمي الى أي موضوع تاريخي ، أو حياتي ، وليس نادراً أن تحتوي عنصراً اخبارياً أو أدبياً ، وهذا يتعلق الى هذه الدرجة ، أو تلك بنتاجات مصوري (البورترية) البارزين ، مثل (ليون بونا) و (ألبير بينار) و (جاك اميل بلانش) و (بولديني) و (زولواغا) و (ساردنت) وحتى (وستلر) الذي يكره العناصر الأدبية ، وخضوعاً منهم (للموضة) ، أو لأنهم صنعوا (موضة) استفاد أمثال هؤلاء المؤلفين، من بعض تفاصيل الشروط القائمة ، سمة الملابس ، (ريبورتوار) التمظهرات [بوزات] والإيماءات ، كي يقولوا لنا شيئاً عن البيئة ، والوضع الاجتماعي ، والعادات والأذواق لدى الذين صوروهم .

لا شيء من هـذا القبيل في لوحات (كاريير) لم يهرب الفنان وحسب من الاكسسوارات المادية ، بل لم يحتج حتى الى النبرات التعبيرية لمنصب الرسم

ووضع الجسد ، انما كان اهتمامه موجهاً ، في الغالب ، الى موضوع واحد بعينه ــ هو رأس الذي يصوره . وجه يربض في حال من الواقعية المحددة ، حر تماماً من كل دلالة ، أو من كل ميلودرامية تعبير ــ الى هنا ينحدر ظاهر (البورترية) الذي يقدمه لنا المعلم عادة ، إذا أردنا الشبه الفيزيولوجي ، فإنه موجود دائماً ــ الصور الفوتوغرافية من ذلك العهد ، دليل كاف تماماً ، اما إذا بحثنا عما هو أكثر من ذلك ، فإن أمر إيجاده أو عدم إيجاده متعلق بقابليتنا وحدها .

العنصر الأول ، الذي يطلب عادة في بورترية فنية أو فوتوغرافية ، هو الشبه الفيزيولوجي ، فني أو فوتوغرافي ، لأننا نعلم جميعاً انه حتى في الفوتوغراف قد يكون النموذج [الموديل] نظيفاً من حيث الأسلوب ، (فلا يُضاهى) كيف يحدث هذا ؟ العدسة لا تكذب ، طبعاً ، إنها شيء محروم من الخيال ، شيء آلي ، وكي تستطيع أن تكذب ، ان وظيفتها تقوم على أن تتقبل النور المنتشر ، على تفاوت ، في العالم الخارجي ، وأن تطلقه على شكل مصغر على صفحة تتحسس بالضوء من (السلبية) . العدسة لا تكذب لكن ليس لديها أية رغبة في تطابق تصوراتنا حول النموذج ، ونحن نحكم على ما إذا كان (الموديل) يشبه او لا يشبه ، لا وفق سماته الموضوعية ، بل أيضاً وفق تصوراتنا الذاتية .

في الحقيقة ، لا يمكن ان يوجد انعكاس دقيق دقة مطلقة ، الموضوع يتشوه كما تتشوه عيننا ، تشوه الموضوع يعود الى الشروط الموضوعية ــ سمات الاضاءة ، سمات [نقطة رؤية] آلة التصوير للنموذج ، المسافة بين آلة التصوير والنموذج ، وأخيراً سمات العدسة نفسها ، من حيث توصيفها البصري ــ طويلة البؤرة ، قصيرة البؤرة ، أو طبيعية ، العدسة لا تكذب ، لكن الانسان الذي وراء العدسة ، مستفيداً من كل هذه السمات ، قد يكذب بكل فظاظة ، عبر اختيار الإضاءة ، وزاوية النظر ، وطراز العدسة ، قد تعطي العدسة شكلاً مضحكاً ومستكرهاً ، على سبيل المثال ، لوجه منسجم وفاتن .

لكن الصورة ــ حتى من غير المعالجات المذكورة ــ قد تبدو ، ولنقل ذلك ، [غير لائقة] يكفي الا تغطي ، كما ذكرت ، تصورنا للنموذج ، وتصورنا للنموذج قائم على معطيات عدسة أخرى ــ عين الانسان ، هذه العدسة ، بكل كمالها ، هي ذاتية جداً لسبب بسيط ، هو انها لا تمثل سوى عنصر واحد في منظومة معقدة من التقبل ، والصنع ، وتقويم المعطيات البصرية ، الرجل ، المغرم بإمرأة يراها بطريقة ، في حين يراها زوجها الذي خانته بطريقة مختلفة تماماً ، وإذا كانت



غروز

داڤيد





ماتيس

الصور [الذهنية] يمكن ان تظهر ، فستكون امامنا صورتان مختلفتان كل الاختلاف ، وتكونان ، أحياناً ، مختلفتين حتى نكاد لا نشعر ان نموذجهما واحد .

ومع ذلك ، ومع وجود التنوع كله ، في التلونات المحتملة في التصوير الآلي ، ومع كل تفرد رؤيتنا الذاتية فإن الموضوعية تلزمنا سطوتها ، وفي النهاية ، يغلبنا تصور مسيطر يقوم على أساس إكمال الفهم ، ولهذا فإن وثيقة اثبات الشخصية ، تكون مرفقة بصورة شخصية ، ولهذا نتكلم ونحن واقفون أمام صورة مرسومة على التشابه ، او انعدام التشابه ، والعنصر المطلوب ، في المناسبة ، يخص التشابه الفيزيولوجي .

تؤكد (الطبيعية) ان بهذا المطلوب - اولياً كان ام لا - تستنفد مزاعمنا حول التصور ، الفنان يعبر عما يراه ، نقطة ، فهو غير ملزم ، وليس له الحق في ان ينتقي ، وان يناغم ، واقل من ذلك في ان يحرف المعطيات البصرية ، وإذا سمح لنا بان نسال : (والطبع ؟) فسوف يجيبنا الطبيعيون : (واين ترون الطبع انتم ؟) وما دمتم لا ترونه ، فكيف تريدون ان يصوّر ما لا يرى ؟ ، أيكون (الطبيعياني) محدوداً ، الى الحد الذي ينفي معه وجود الطباع الانسانية . إنه مقتنع ، ببساطة ، ان الطبع ، الى هذه الدرجة أو تلك متجسد في ملامح الهيئة ، وفي صورة النموذج، ومن ثم يكفي ان نكون دقيقين ، في تثبيت هذه الملامح كي نصل الى التشابه والى الطبع معاً .

توجد ، حقاً ، ملامح يتجلى فيها الطبع بوضوح ، او انه ينكشف لنا بها فنسميها [مميزة] ، حين نتكلم على [الطلعة النبيلة] وعلى [النظرة المهيمنة] وعلى [الشفتين المرهفتين] ، نكون قد أخذنا في الإعتبار هذه الملامح التي لا يحتاج تفسيرها الى صعوبة ، وثمة غير القليل من الوجوه المخاتلة ، الغامضة ، غير المعبرة ، أو التي تتغير تعبيراتها باستمرار ، فيقف امامها الفنان ، اما مضطراً لأن يذعن لها ، أو الى أن يحطم (المبدأ الطبيعي) ساعياً الى إبراز ما لا يرى ، ولا يلتقط في شيء مرئي ، عن ذاك الذي تخفيه - عن وعي او غير وعي - في الحياة .

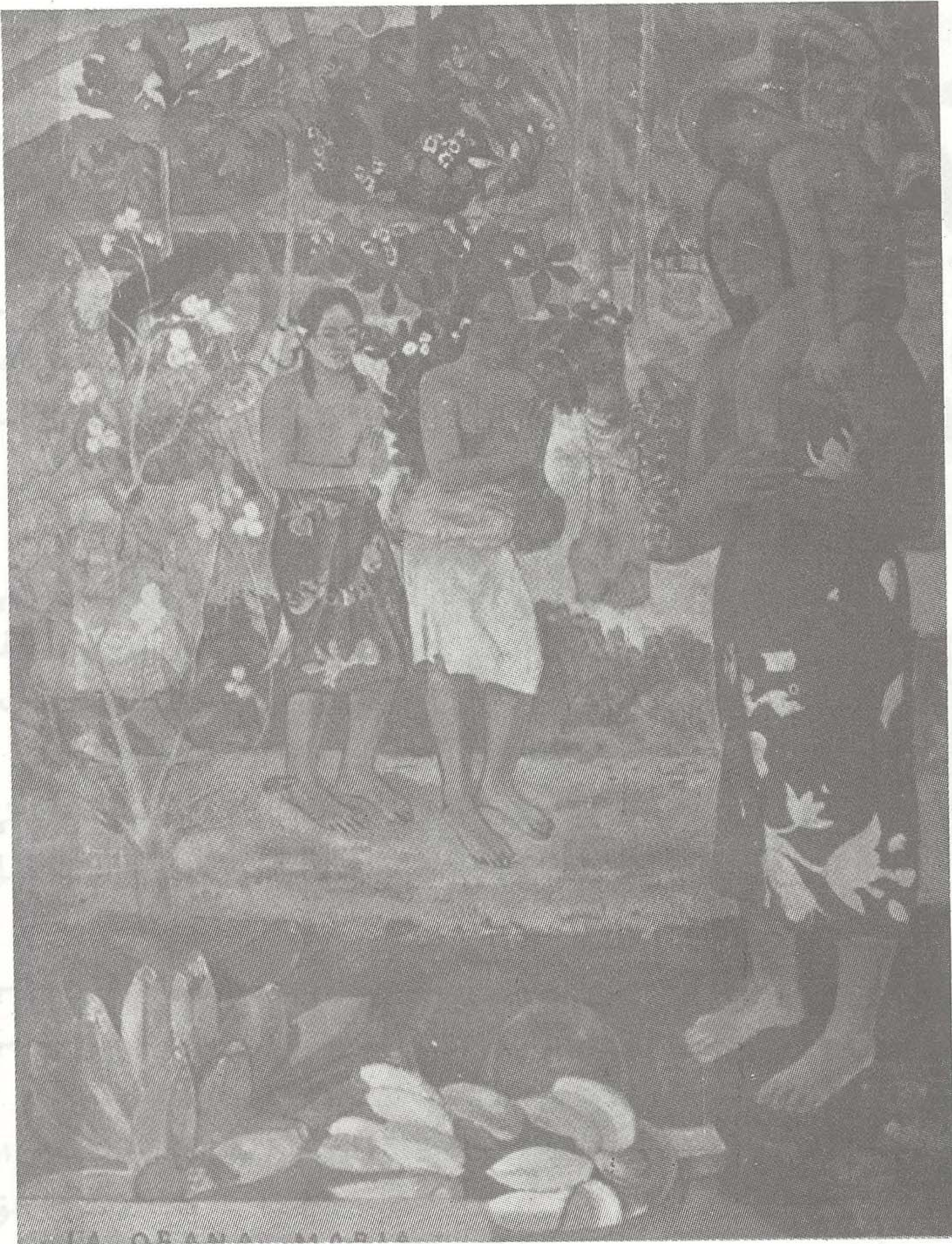
(الطبيعاني) مقتنع انه بهذه الطريقة ، يدخل المصور مملكة القصدية ، والتقويم الذاتي ، والتعسف، اتهم (زولا) بلزاك بانه جعل من أبطاله [تماثيل ضخمة] لأن (بلزاك) أراد ، تحديداً ، أن يرسم

السمات النفسية لأشخاصه ، وكناقد قلنا : إن التعبير الدقيق لا يمكن ان يوجد إطلاقاً ، وأكثر من ذلك ، ومهما بدا الأمر مفارقاً ، فان الدقة الخارجية في الفن قد تمثل إنحرافاً عن الحقيقة أكبر مما يمثله عدم دقة فني معلل .

وبعيداً عن اعتراضات الطبيعاني ، واحتجاجاته مزيد عادة من [البورتريه] لا الشبه الفيزيولوجي ، « في الهيئة » ، (المترجم) ، وحده بل الطبع أيضاً وهذا الثاني ، وهو مطلب اسمى ، لا يلبي مطالبنا ، لأن الطبع شيء معقد ، كثير الوجوه ، ويمكن ابرازه ، أساساً ، من هذا الجانب ، أو ذاك ، من جوانبه او يمكن أن يكتشف في كثرة من التفاصيل ، وقد يضيع الأساسي بينها ، قال دوستويفسكي : **[وجه الانسان لا يعبر إلا في لحظات نادرة عن السمة الرئيسية ، وعن الفكرة المميزة] ، يدرس الفنان الوجه ، ويلتقط الفكرة الرئيسة ، الفوتوغراف (يلتقط) الانسان كما هو ، ومن الصعب ، مثلاً ، ان يخرج (نابليون) [أحمق جداً] في لحظة ، وأن يخرج بسمارك ـ [لطيفاً] .**

كان (أنغر) ، مع أنه كرّم على اعتباره أكبر مصور بورتريه ، في عصره ، يقاسي ، أحياناً ، عذابات كبيرة ، ليس ، أساساً ، من اجل أن يكتشف [الفكرة الرئيسة] ، للنموذج ، بل أكثر من ذلك من أجل أن يجد التمظهر (البوز) والسيماء التي سيظهره بها ، لقد عمل الفنان طويلاً على (بورتريه) بيرتن الشهيرة حتى كاد يقنط ، قال (بيرتن) نفسه ـ : [كان يبكي ، وكنت أمضي الوقت في مواساته ، وفجأة ، وكنت أكلم صديقاً ، ويبدو أنني اتخذت تمظهراً (بوزاً) للصورة ، اقترب (أنغر) مني ، وقال لي في أذني تقريباً ، [تعال للجلوس غداً ، صورتك جاهزة] في اليوم التالي أجرينا ، فعلاً جلسة ، وبعد أقل من شهر كانت الصورة منجزة ، في التمظهر المهيمن الهادىء ، وفي سيماء (بيرتن) الهادئة المهيمنة ، صاغ الفنان ما خيل له أنه الأكثر جوهرية ، في هذا الممثل المرموق للسلطة ، في (قوي النهار) هذا الذي يعرف قوته كرئيس لصحيفة ذات نفوذ ، المؤهلة باقتدار ، لأن تشكل الرأي العام ، يرى (تيوفيل سيلفستر) أن الصورة خالية من الواقعية ، لكن المشاهد الذي يبحث عن [الواقعية] ، هل عليه ان يتجه الى لوحات (انغر) ؟ لقد تمظهر (بيرتن) حقاً ، لكن تمظهره يبدو كشعور ذاتي أراد الفنان أن يبرزه .

عمل [انغر] هذا موح ، من هيئة النموذج تلوح حدة الذهن ، هذه حقيقة ، لكن الهيئة ساكنة ، في استمارة الانسان الشخصية ، حتى لو اعدت بدقة ـ وهذا ما يحدث ، نادراً ، لا يكون الانسان نفسه ،



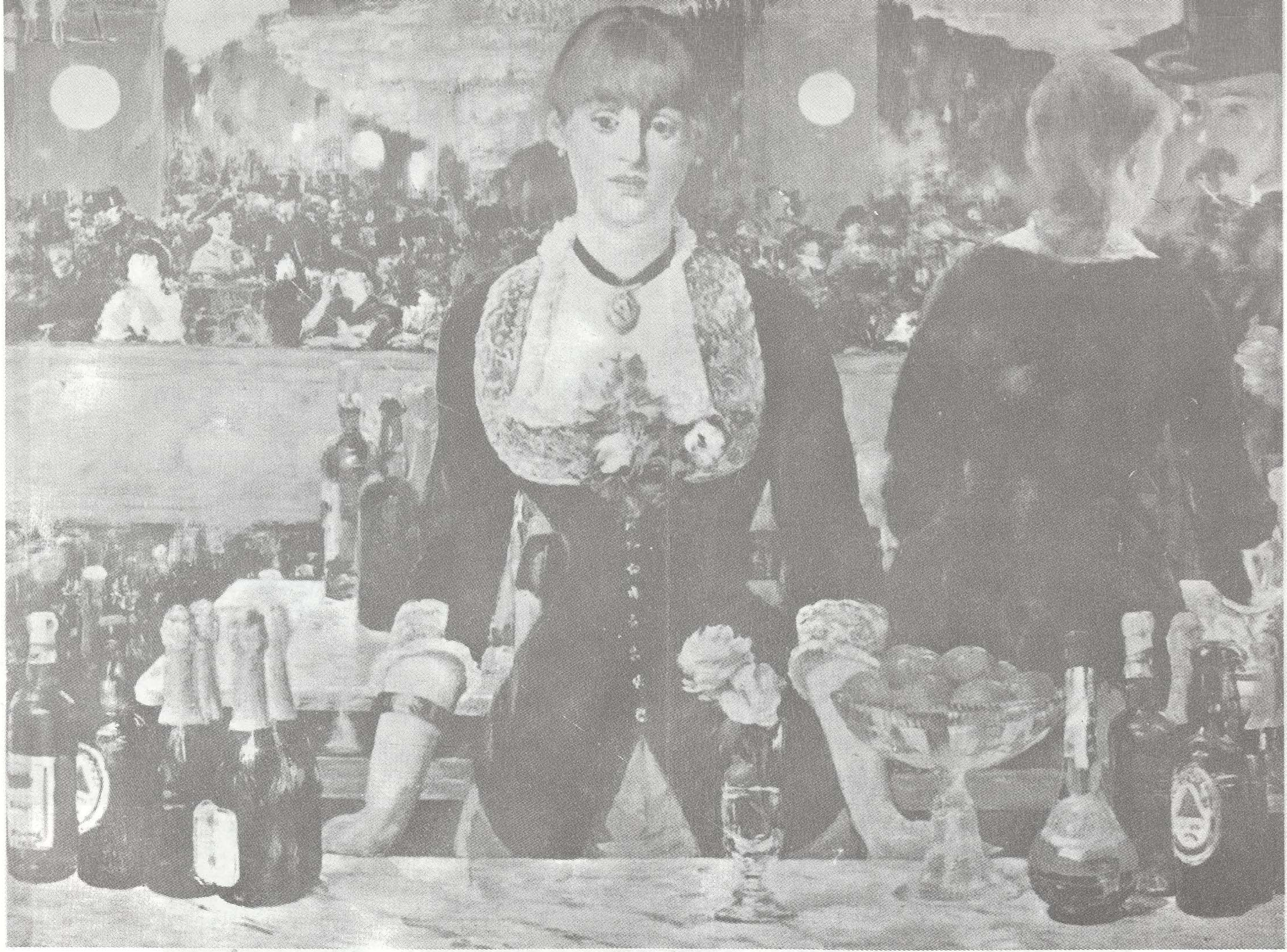
غوغان

كورو





ليوناردو



ادوار مانيه

ونحن لا نبحث عن الاستمارة بل عن الانسان ، لا عن الهيئة بل عن الطبع ، لا عن مجموع السمات النفسية ، بل عن وحدتها العضوية ، كشيء كامل وحي ، ولهذا تحديداً ، نتكلم على الحال النفسية ، ونحن نفهم معنى الكلمات التي نستعملها ، ولدينا تستعمل كلمة [حال] تحت الطريق ، وفوق الطريق ، وكل واحد يضع فيها كل ما يرغب في وضعه ، وفي المحصلة لا يوضع فيها شيء ، وأخيراً ، فكل موضوعية هي حال والتمظهر (البوز) هو حال ، لكن حين نتكلم على حضور الحال النفسي في لوحة ناخذ في الاعتبار ، أن النفس في حال الفعل ، مثبتة ومصوغة ، لا في تمظهر (بوز) ، بل مأخوذة في حركتها الواقعية ومقدمة ، وكان هذه الحركة لم تقف ولم تمت .

إن (بيرتن) في لوحة (انفر) يجلس في مقعد ، يسند يديه ، بما يشبه الاستفزاز ، الى فخذيه ويوجه الينا نظرة ثقيلة ، وكأنه يقول : [هو ذا أنا ، انظروا إليّ] نراه فعلاً — لسنا عمياناً ، لكن بيرتن هذا ، لو كان يهمنا فعلاً ، لفضلنا أن نراه وهو متجه الى هنا ، حين لا يوجد مشاهدون ، يلبث أمامهم ، وحين تكون حياته النفسية تجري بكل واقعيتها ، مثل هذه الحياة النفسية ، بكل واقعيتها ، هي ما يسعى (كاريير) الى بلوغه .

• كتب كاريير : [هل لحظتم ان الانسان ، الذي يحسب ، انه وحيد ، ولا يعرف انه (مراقب) هو دائما مثير ، ودراماتيكي ، حين يحس أنهم ينظرون اليه ، يصير متصنعا من جديد ، اجتماعيا ومتكتما] وذكر

الفنان أنه يسعى الى ان [يصور شيئا من روح] الذي يصوره ، وان الاشكال البشرية ، يجب ان تبنى بناء ، يظهر منه انها اشكال [مسكونة من قبل الروح] الانسان ليس سبيكة ، الانسان شيء مضروب ضربات جبارة من الداخل الى الخارج] .

بورتريهات (كاريير) اكثر من توصيف لافراد ، إنها تمثل اكتشافات لدرامات انسانية ، المصور يتحول من موضوع ساكن الى بطل درامي ، ملحوظ في زمن الفعل ، من غير ان يفطن هو الى ذلك ، اولئك الذين لايفطنون ، محبوسون في ذاتهم ، وفي الوقت نفسه من غير ان يعوا ذلك ، ينكشفون لنا ، يتعذبون او يحلمون ، غارقون في التفكير ، بالماضي او المستقبل ، انهم اذهان في حال الفعل ، مخطط لطيف للاكثر خفاء، مبتدئا من الاكثر فظاظة ــ من جمجمة ، رؤوس مبنية برسوخ ، مشيدة دائما ، لان الجوهر الروحي مختلف، مضروبة ، [من الداخل الى الخارج] ، صورة (فيرلن) في ذهوله السوداوي يكشف لنا مشاعر جريحة ، وجه (رودان) الذي انجز الكثير من التماثيل ، ممتلىء ،عن رغبة ، بكثافة ابداعية ، وفي صورة (دوديه) المصاب بمرض عضال ، استسلام موجع .

لكن تحديدات طفيفة كهذه أضعف من ان تظهر كامل تعقيد الحال النفسية ، وكامل التعبيرية للايحاء ، حين وضع المصور المخطط الاول لـ [الفونس دوديه مع ابنته] ارتعشت الاسرة لوقع الرنين المأساوي في العمل، واضطر (كاريير) الى تصوير لوحة اخرى لطف فيها الى حد ما صورة (دوديه) ، في الصورة الثانية يبدو الكاتب [وفق كلمات كاريير نفسه ــ وكأنه في حضرة آخرين ، وحين يكون الانسان امام الاخرين ، فانه يكتم مايقاسيه ، ويلحظ بوضوح جهد [الموديل] في سبيل كتم معاناته ، وهذا ما يمنح الصورة تأثيرا خاصا، هنا مأساة انسانية ، لكن ليس هنا أدب ، واذا حاول بعضهم ، انطلاقا من نتاجات مماثلة ، أن يقدم أدباً ، فليس ذلك انطلاقا من لوحات (كاريير) ، (كاريير) لايحمل أية مسؤولية عن ذلك .

ضباب دخاني ، الضباب الرخائي في هذه البورتريهات صديء ، بني ، فضي على أخضر ، وهو حاضر كما هي الحال ابدا ــ كي نقبلها كتجسيد للمسافة ، التي تتنفس ، تعيش وتتشكل في انباق المشاعر والافكار ، الآلام والهموم ، ويتحول من فضاء مادي ، الى فضاء روحي للاحوال الانسانية ، لو سألنا عم يبحث هذا [الضباب] هنا فكأننا نسأل عم يبحث هنا [فيرلين] او [دوديه] فالى هذا الحد يلتحم النموذج والفضاء في كل موحد لا ينفصم .

بالقوة ذاتها ، وبوسائل اخرى انهى الفنان صور



فيلاسكيز

الوجوه المصورة على حجر (الليتوغراف) ، وانه ، اخيرا ، المجال الذي لا تناقش فيه مهارة (كاريير) يتكلم لوي ديلتاي على [روائع بمعنى الكلمة المطلق] ، اما امام (وجه فيرلين) فقد هتف : [أية كثافة في التعبير ، وأية لطافة في الصوغ ، وأي توغل في الروح من ناحية الشكل الخارجي ، وأي تمحيص، وانسجام، واخيرا اي اسلوب من هذا الليتوغراف الرائع ، اي جبروت تركيبي ، واية كثافة فخمة ، وبعد قرابة اربعين عاما ، كتب (جان لاران) [أن هذه الاعمال الليتوغرافية واقعيه ، تحمل سحر الرؤى ، وقيمتها ليست في نبرتها الشعرية ، وحسب ، بل في رحابة الصوغ ، وفي الغنى المادي ، مما لم يعرف له مثيل في الحفر العالمي .

لم توجه كلمات قوية ، الا نادرا ، الى تصوير المعلم في العقود الاخيرة من السنين ، لاسباب غامضة ، مع



مورو

ان تصويره أعمق محتوى ، واكثر اصالة في التعبير حتى انه ليضاهي تماما الحفر على الحجر ، واذا أردنا الكلام على الاسباب الغامضة ، فالاكثر غموضا هو أن الذين استحسنوا الحفر اكثر من المحتفظين بالتصوير ، وكان من نصيب (كارير) ان يبدع بين عصرين يكاد يكون غريبا عنهما ، ان فنه لايحتوي أي سمة من سماتهما ، من حيث الحساب الاكاديمي للجدارة ، لم يساهم ، قطعا ، في التقليد الرسمي ، وفي الوقت نفسه لم يساهم الفنان في التطلعات التشكيلية الشكلانية التي وضعت بدايات العديد من التيارات ، والمدارس للقرن العشرين ، ولا غرابة في ذلك الامر فقضية المعلم طوال عقود قد مرت من غير أن تحظى باهتمام الناس ، الذين لم يروا فيه مصدرا آليا للكلمات المستعارة من لغة اخرى ، وذلك يمثل خزانا من المهارات المؤاتية للنسخ والاستعمال ، انه محدد بكلية وشمول ، وهو لا يقبل التجزئة ، ومن حقنا أن نرفضه أو أن نقبله ، ولاشيء اكثر .

بعض الماهرين من مؤرخي الفن الغربي قد اكتشفوا الامكانية الثالثة ، فمن منتصف القرن فصاعدا أسعد ابداع كارير ــ اذا امكن أن نستعمل كلمة كهذه ــ ببعض



فيلاسكيز

الاهتمام الملطف ، وانها لحقيقة ذات مغزى ، أنه بعد ان مر بصمت ، صار يذكر في المصادر ، وفي الدراسات التاريخية ، من غير افراط في الكلام ، ومن غير استحسان زائد ، وانه ليذكر ، غالبا بنبرة ايجابية ، لايغطيها احد بشيء ، وفي العقد الاخير شرع الاهتمام بهذا الابداع يتنامى من جديد ، ينمو من غير قفزات حادة ، لكن الخالدين لهم هذه الافضلية ، وهي أن يرتبوا زمنا طويلا ، وبما يكفي من الاساس كي ينتظروا.

وبقدر . . . ما هو انساني ، ابداع (كاريير) هو هو ابداع لا يتكرر في تنغيماته ، وهو معقد كتصوير على الرغم من بساطة مظهره ، وكل شيء ، يرجع الى الذوق في النهاية ، تستطيعون طويلا ، وبصبر أن توضحوا سمات هذا الفن ، وقد يجيبونكم :

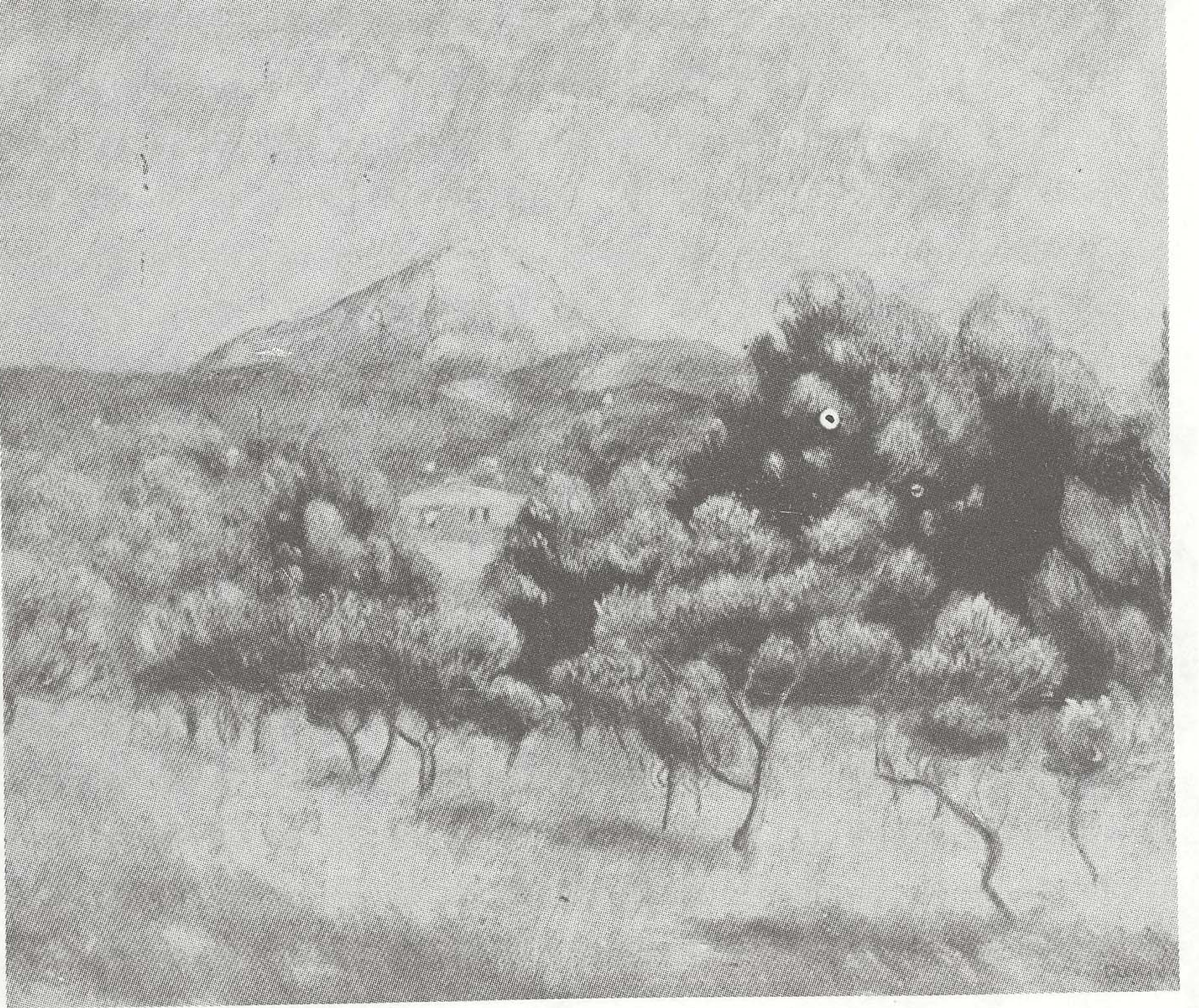
« انت محق ، لكنه لا يعجبني .

لدي مثل هذه النتيجة يبدو الكلام غير ممكن ، لقد قبلنا حكم الذوق ـ عادلا كان أم لا ـ حكماً لا يقبل الاستئناف ، فهل الأمر هكذا تماما ، فلنفرض أن للمشاهد ذوقا سليما ، أي ذوقا ، يتفطى بذوقكم ، ألم يحدث أن علقتم ، في غرفتكم ، لوحة ، أو نسخة فتنتكم في البداية ، ثم كرهتموها بسرعة كبيرة ؟ لا اعرف كيف كان الأمر لدى الآخرين ، أما أنا فقد حدث لي ذلك ، قد يقول احدهم كل لوحة هي كذلك ، اما أن تكرهها ، ولا يعود في امكانك أن تراها ، أو أن تألفها حتى لا تعود تلحظها ، ويخيل لي أن أمرا ثالثا قد يحدث .

اللوحة الفاتنة من النظرة الأولى ، تشبه أولئك الجيران الاجتماعيين ، المسليين الذين يضايقونك ، بعد الزيارة الثانية ، لأن (ريبرتوار) ، حكمهم المسلية فقير جدا ، واذا يستنفذونه ، يروحون يكررون حتما ، ولحمة أناس اجتماعيين جدا ، وليسوا مؤثرين جدا في تعابيرهم ، ينكشفون لكم بصعوبة وعلى مهل ، لكنهم ، مع كل حديث يغنونكم بشيء يشدكم تدريجيا ، الى أن تسرعوا تبحثون عنهم ، وللوصول الى مثل هذه الصحبة ، يلزم ، طبعا ، شيء من الثقة المسبقة من الجانبين ، ثقة ، تحديدا ، وليس تعاطفا من النظرة الأولى ، التعاطف قد يأتي متأخرا .

لوحات (كاريير) ليست جذابة لبعض المشاهدين في الواقع ، انها لا تفتن دائما ، بل قد يتم تجاوزها ، من غير أن تلاحظ ومنذ أن رفع في قسم من التصوير الحديث اللون النقي ، ومقامات (الماجور) الى مستوى العبادة ، فان لوحات مثل لوحات كاريير تبدو فقيرة المنظر ، مقارنة بتلك التي لتلامذته ـ الوحشيين ، أو ورثتهم الذين تلوهم ، لأن لوحات المعلم من الجيران العسيرين ، الذين ينكشفون تدريجيا ، وأمام الحساس والصابر وحده ، انها لا تصلح للمشاهد المستعجل دائما ، لأن وقته ثمين .

كتب (غاستون دوفور) :ـ [في غرفة عملي لوحة لكاريير ، انها تمثل امرأة في حال من التفكير المتوتر . صارت هذه المرأة حية في نظري ، لا استطيع أن احرم منها ، انها جزء من حياتي الروحية ، يخيل لي أنني



رينوار

ارى الحياة كما تراها ، واننا في كثير من الأمور الهامة نفكر تفكيرا متماثلا ، تمنيت أن أنال اعجابها ، وان أقدم شيئا تستحسنه] .

وتبين انه قد يحدث الا تضايقنا اللوحة المعلقة في الغرفة ، ولا نستطيع تجاهلها ، وقد يبدو من غير معنى أن يكون المقتبس يخص عملا لكاريير ، ذلك لأنه من هؤلاء الذين ليسوا اجتماعيين جدا ، ولا من الذين لهم تأثيرهم الخاص ، والصداقة معه تقوم تدريجيا وتتحول الى ضرورة ، بشرط وجود ثقة متبادلة ، ومن الجانبين ، لقد أولانا الفنان ثقته ـ الدليل على ذلك هو اللوحة ، والباقي متعلق بنا .

ولأن الباقي متعلق بنا ، يوجد بيننا ، أمثال هؤلاء الذين لا يميلون الى إضاعة وقتهم مع معلمين صغار ، أمثال هؤلاء يعتبرون بارعين جدا ، لأنهم قرأوا أو على الأقل تصفحوا نشرات ارشادية المؤلفين من أمثال (بيريوشو) ولا يرون لماذا يجب أن يعنوا بكاريير ما دام (بير يوشو) لم يكتب عن (كاريير) .

ـ قليلة هي الأسماء الكبيرة ، قالها لي أحد المعارف ونحن نطوف في معرض الفن الغربي المقام عندنا ، استأذنت وأبديت ملحوظة :

ـ امامك تماما ماركيه ؟.

ـ هم ... ماركيه .. ماتيس ؟

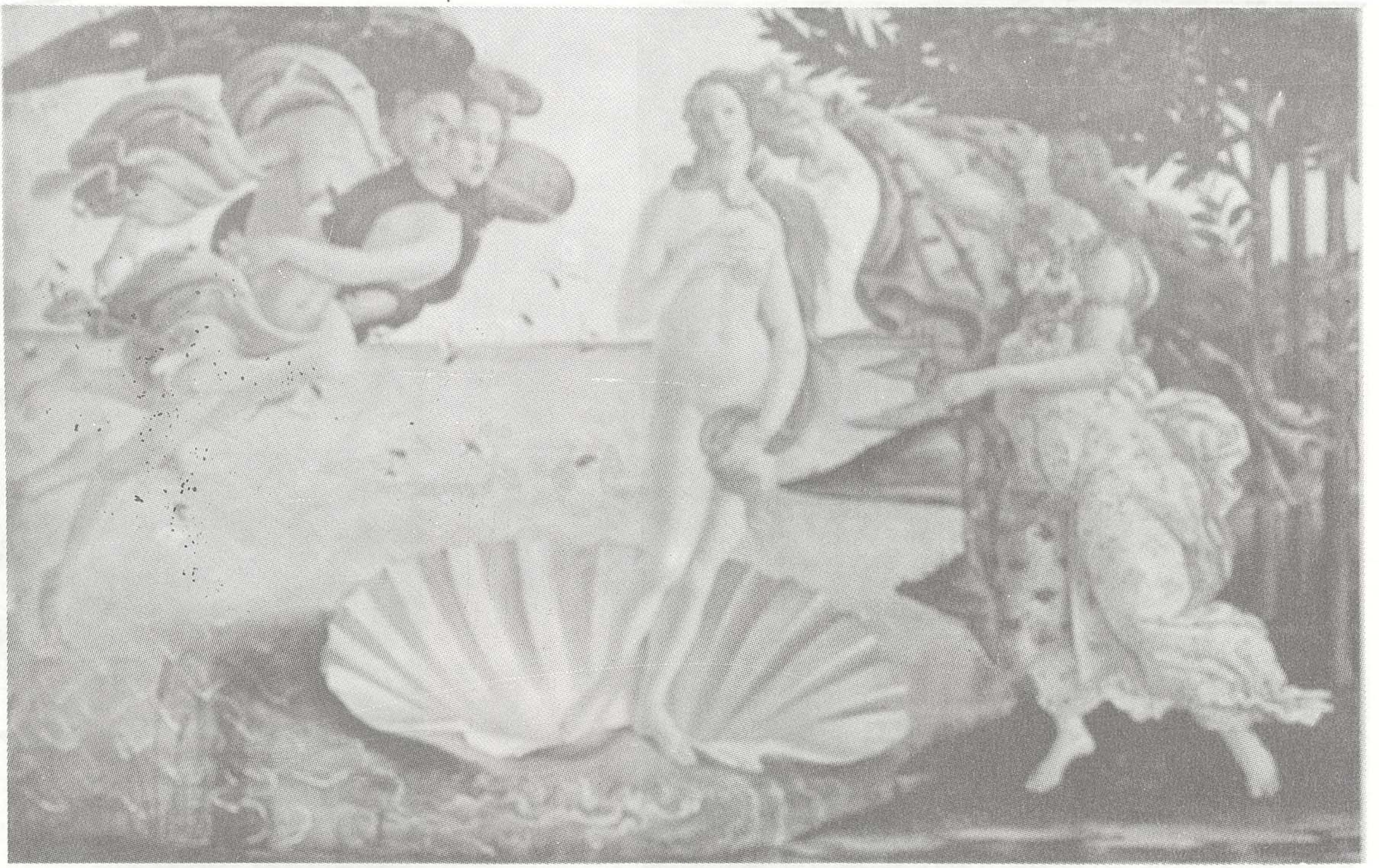
هممت بأن أقول :

ـ وراء ظهرك كاريير ..

لكنني صمت ، واذا كان لا يعرف (ماركيه) فماذا يبقى لكاريير ؟

نؤكد ان الفن يغنينا، ونحن مقتنعون انها بدهية ، من غير ان نحسب حسابا ، الى أن الفن لا يمكن ان يعطينا ، ما ليس فينا ، أو لا نرغب في أن يكون فينا ، كما ان الملاحظة تنمي الحواس لكنها لا تستطيع ان تعطينا الحواس ، كذلك الفن ، يغني الشعور لكنه لا يستطيع ان يعطينا الشعور ، ينمي الفكر التصويري ، لكنه لا يعطينا الفطنة والخيال ، ان فاعلية العمل الابداعي ، على كل سخائه ، تتبع امكانات الشخص المتلقي ، ولهذا فان احدهم سينفعل امام لوحة الكاريير ، وسيتجاوزها آخر ، احدهم سيشعر بارتعاشات وجوه (رامبرانت) بريشته ، في حين أن الثاني، ان كان مهذبا كفاية، فسيكبح تثاؤبه.

ومن هنا فالأمور ابعد من أن تكون راجعة الى الامكانات النفسية للذات المتلقية بل الى ادرجة تطورها الفعلي نتيجة التفكير والخبرة ، يقول الطفل ان حرف (ج) يشبه في نظره الخنفساء ، ولا تستدعي احدى الشارات لدى المسن صورة حشرة ، لقد اضاع شيئا من تلقائية التفكير التصويري ، لكنه اكتسب تجربة



بوتشيللي

روحية ، ليست لدى الطفل ، النغم ، اللوني المرنان في (غرفة النوم) ، (لفان غوغ) لن تثير انفعالي ابدا ، كما سبق أن أثارته ، اذ رأيتها لأول مرة في مكتبة بائسة ، لا لأنها معروفة لي منذ زمن بعيد ، بل لان عيني قد شبعت وتعبت ، لكن (غرفة النوم) هذه تؤكد لي الكثير من الأمور التي لم أفكر بها من قبل .

اللوحة توقظ لدى كل منا مشاركات صورية ـ معروفة أو غير معروفة ـ واذا لم توقظها فان اللقاء لم يحدث . لكن المشاركات قد تكون مختلفة ، وقد تقودنا نحو الاستثارة ، أو قد تقودنا في بعض الأحوال الى تفسير منحرف ، يرى (هايدن) أي الأنبياء في قبة (سكتين) يبدون مخيفين ، وكأنهم مستعدون في كل الحظة الآن ليرفسوه ، هذه المشاركة ليست غريبة ، عن مشاركة الحرف والخنفساء ، بل هو أسوأ وأخطر ، أخطر ، لا بمعنى أن (هايدن) قد يتلقى رفسة فعلا ، بل بمعنى أنه لن ينجح أبدا في أن يفهم فن (ميكيلانجلو) ، المشاركة موجودة ، لكنها لم تبطل التجاوز .

المشاركة نتيجة الاحتكاك ، بين ما يقدمه لنا الفنان ، وما نملكه نحن ، من افكار ومشاعر ، وذكريات ، كل لقاء عمل ابداعي كبير ، قد يغني بشيء ، ولو صغير ، سيرتنا الروحية ، فهل يضمن لنا إياها ، قد يغير العمل الابداعي الى حد ما ، مجرى الأشياء ، من هنا الى هناك ، وهو غير مؤهل لتصحيح الماضي ، نحن ما نحن ، والغنى أو الفقر في ردودنا الجمالية ، لا يتعلقان باللوحة التي امامنا وحسب ، بل ايضا بغنى أو فقر المستودع الروحي ، الذي في دخيلتنا ، حيث كدسنا تجربتنا ، لا يحمل الفنان اي مسؤولية ، عن محتوى هذا المستودع ، كما أننا لا نحمل أي مسؤولية عن محتوى اللوحة ، كانما يفهم هنا من ذاته ، لكنه يفهم نظريا فقط ، وفي الممارسة يؤدي عدم فهم مثل هذه الأمور الأولية في الغالب ، الى مجادلات عقيمة ، حيث يلقي كل طرف الذنب على الآخر .

المعلمون الكبار ، المعلمون الصغار ، اذهب واعرف من هو الكبير ، ومن الصغير ، في هذا الزحام ، هكذا يرى بعضهم ، حسن أن ثمة كتبا حول هذه المسألة ، كما حول غيرها ، كل شيء في الكتب معروض جيدا ، وبما يكفي ، وواضح جدا .

وحسن ان ثمة لوحات ، والأفضل ان نقول هنا ، وحسن أن ثمة اناسا مازالوا يصدقون اللوحات اكثر مما يصدقون الكتب .

لوحة وفنان

فائق دحدوح

رأينا أن نتطرق في زاويتنا هذه الى أعمال من الفن الحديث متطلعين الى الغاء بعض ما بين الجمهور وهذا الفن من حواجز .

يقول [أورتيغا دي كاسيت] عن الفن المعاصر في بحثه الشهير الذي صدر منذ أكثر من ستين عاما تحت عنوان [تحرير الفن من صفته الانسانية] .

*** لوحة لماتيس**

[أرى أن الصفة المميزة للفن الحديث من وجهة نظر علم الاجتماع ، أنه من قسم الجمهور الى فئتين : فئة تفهم الفن ، وفئة لا تفهمه] .

**** لوحة بيكاسو آنسات الأفينيون**

فلم يكن الفن الحديث في يوم من الأيام للناس كافة، زد على ذلك ما كانت عليه حال الفن الرومانسي ، إذ توجه منذ بداياته الى الأقلية الموهوبة بخاصة .

***** لوحة من الفن الرومانسي**

تلك الأقلية التي اعتادت السيطرة على كل شيء ، وفي جميع الميادين مما دفع الجماهير الى أن تجد في (الفن الحديث) خطرا يهدد حقوقها لأنه فن موقوف على أصحاب الامتياز والطبقة الأرستقراطية بالفطرة .

*** لوحة تكعيبية (بيكاسو)**

لكن الجمهور ما لبث أن أعرض ، شيئا فشيئا ، عن وجهة النظر هذه ، ففقدت شعبيتها ، ان لم نقل أنها أصبحت والجمهور على طرفي نقيض .

**** ماليفيتش (تجريد)**

يقول [ت.س. إليوت] :

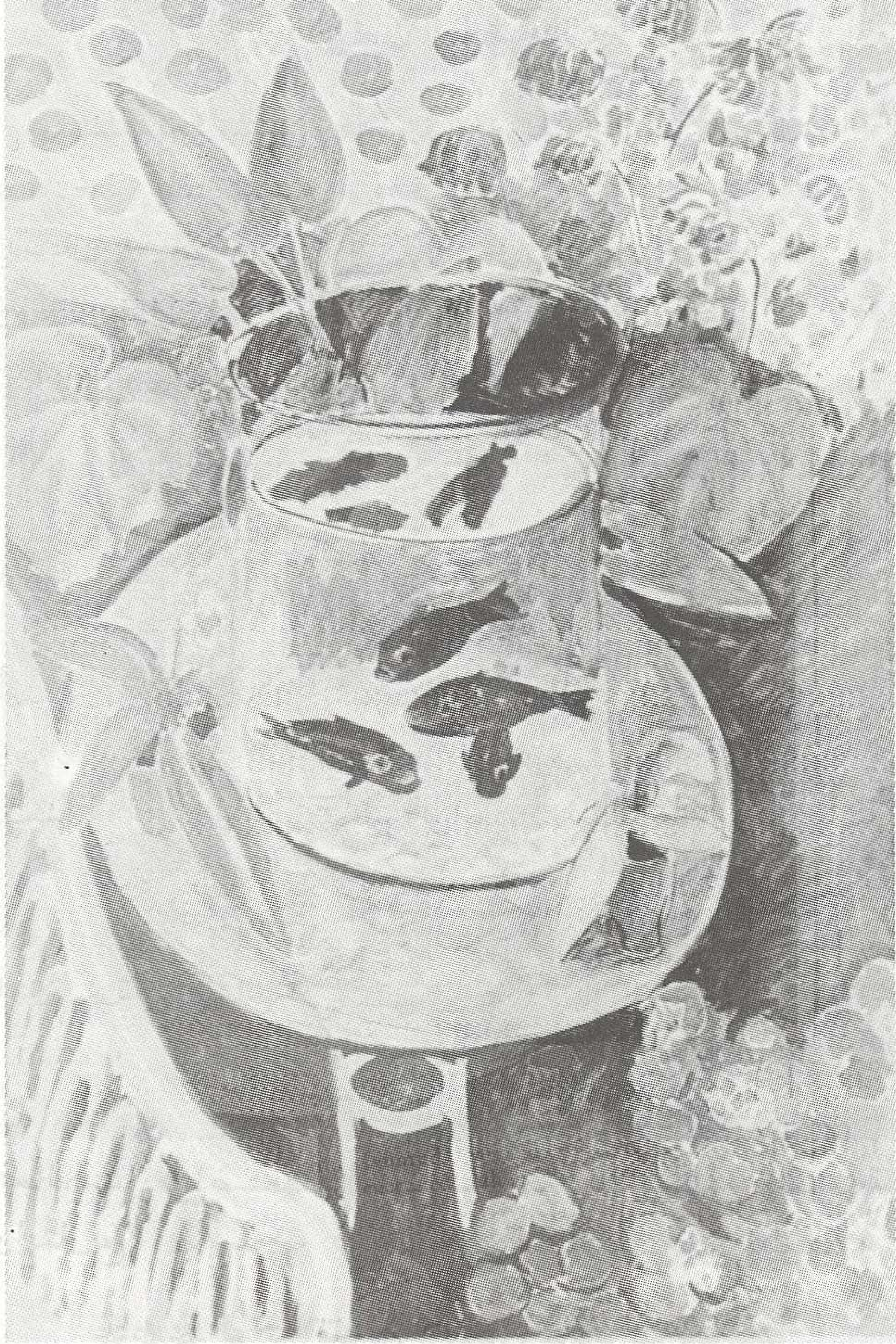
[ما من شاعر ، وما من فنان ، في أي فن كان ، له معناه الكامل بذاته ، إن فهم وتقدير الشاعر أو الفنان

***** موندريان**

يوجب تقدير علاقاته ، بالشعراء أو الفنانين الذين رحلوا ، ولا يمكن الحكم عليه على حدة ، بل يجب وضعه ، من أجل معارضته أو مقارنته بغيره ، وسط الأموات .

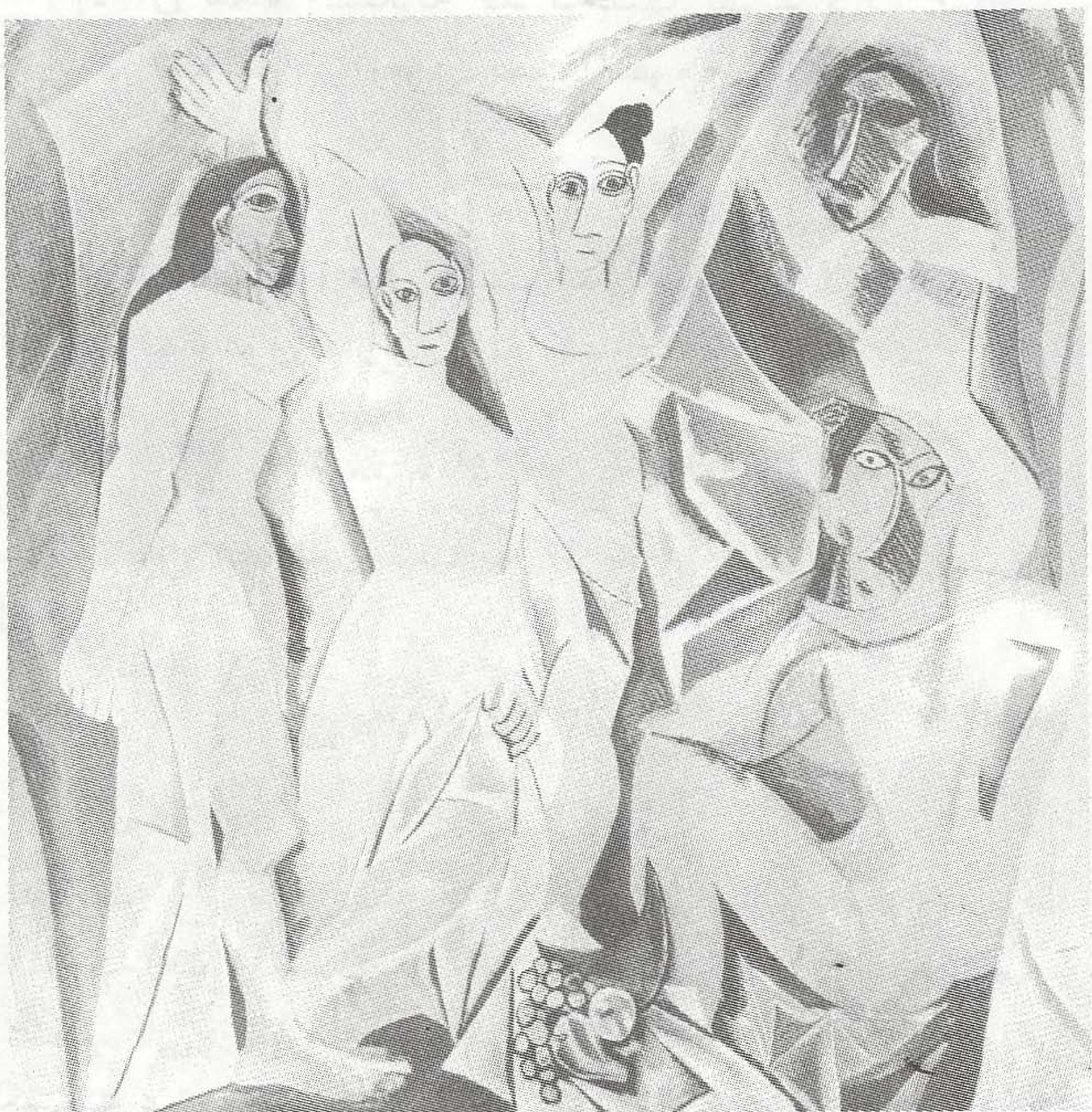
*** دوشامب (الينبوع)**

اننا نستقرىء من بين سطور [إليوت] هذه ، إن الماضي يوجه الحاضر ، وإن الحاضر يعدل الماضي ، ذلك أن الأدباء المعاصرين ، من أمثال (سارتر) و (جيد) و (جيرودو) و (كامو) وغيرهم من الأدباء ، والفنانين الذين استلهموا مادة بعض أعمالهم مما تركه القدماء من



ماتيس

بيكاسو - آنسات افينيون





بونار

آثار ادبية او فنية ، قد تأثروا بالماضي باعتمادهم عليه، وأثروا فيه لأنهم أناروا زوايا فيه كانت قبلهم مجهولة .

*** غوركي**

إن كل عمل عظيم يحمل في طياته بذور أعمال المستقبل ويوجهه .



بولوك

شيو



** بولوك (تجريد)**

وعليه فاننا من خلال ما سوف نعرض من لوحات سنلاحظ العلاقة الوشيجة الجلية ، أو الخفية المبهمة، القائمة ما بين الجديد والقديم . ونترك للقارىء أن يكتشف بنفسه ما في الأعمال الفنية الأخرى من علاقات بعيدة أو قريبة .

لوحة هذا العدد : مشاهد من مذابح شيو

للفنان أوجين دولاكروا

جاءت (الرومانسية) لتعبر عن الوعي الجديد الناتج عن الانقلاب العميق ، الذي كانت الثورة الفرنسية أحد أبرز مظاهره ، ورداً على الكلاسيكية المحدثة ، التي اعتمدت المواضيع النبيلة والخطوط

*** الحرية تقود الشعب : ديلاكروا**

الصارمة والألوان الرصينة ، بعيداً عن أهواء العاطفة ،

**** لوحة القسم لدافيد**

فعالجت مواضيعها المستمدة من الأساطير القديمة والتاريخ ، بأسلوب قريب من النحت ، فقير بألوانه ،

***** لوحة تتويج نابليون بونابرت لدافيد**

لتبدو الصور الملونة صلبة البنيان شديدة النتوء ، أقرب الى التماثيل منها الى أجساد من لحم ودم .

*** خطف السابينيات ـ دافيد**

إلا أن هذه الصلابة قد دخلتها بعد ذلك عناصر جديدة اتجه بها (آنفر) نحو النعومة والتأنق .

**** لوحة لآنفر**

ذلك الفنان الذي استهوته شهوانية لا تبحث في الشرق كما يقول (رينه ويغ) عن « الحريم » .

***** لوحة لآنفر**

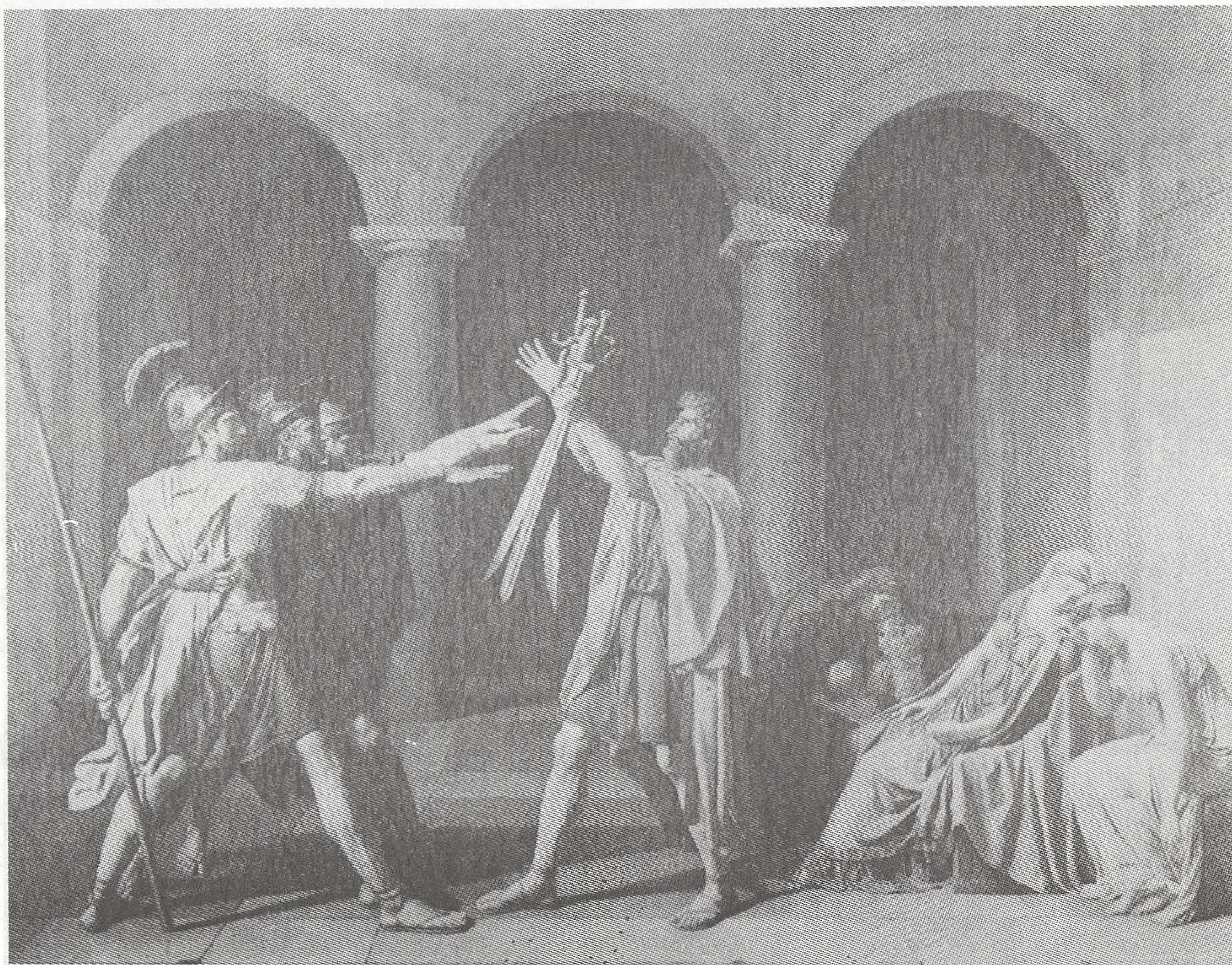
وتحلى بالأبدان الندية الرخوة كالتي في الحمام التركي .

*** المحظية (آنفر)**

ومع ذلك فان (الرومانسية) لم تكن حركة متجانسة أو متماسكة ، ولم تقتصر على فئة واحدة ذات أهداف واضحة ومحددة ، إلا أن اتجاهاتها جميعاً تجتمع على تقابل [الأنا] و [اللاأنا] وعلى محاولة الكشف عن عوالم الذات .



دولاكروا



داڤيد

غزو القسطنطينية



دولاكروا - غرقة الميدوزا



دولاكروا

تيرنر

ولد الفنان (دولاكروا) في سان موريس عام ١٧٩٨

صورة شخصية لديلاكروا

تحدث الشاعر المعروف بودلير صاحب ديوان (أزهار الشر) عن فن دولاكروا قائلا :

[علينا أولا أن نلاحظ ، وهذا هام جداً ، أن لوحة (دولاكروا) اذا ما نظرنا اليها عن بعد كاف ، لتحليلها وفهم موضوعها ، تثير في النفس انطباعاً غنياً ، سعيداً كان هذا الانطباع أو حزينا .

يقال عن هذا التصوير انه يلقي بفكرته عن بعد مثله في ذلك مثل السحر أو المغنليطس ، ان هذه الظاهرة المتميزة تقوم على سلطان الفنان الملون ، وعلى انسجام درجات الألوان التام ، وعلى التناغم ـ القائم اصلا في ذهن المصور ـ ما بين اللون والموضوع .

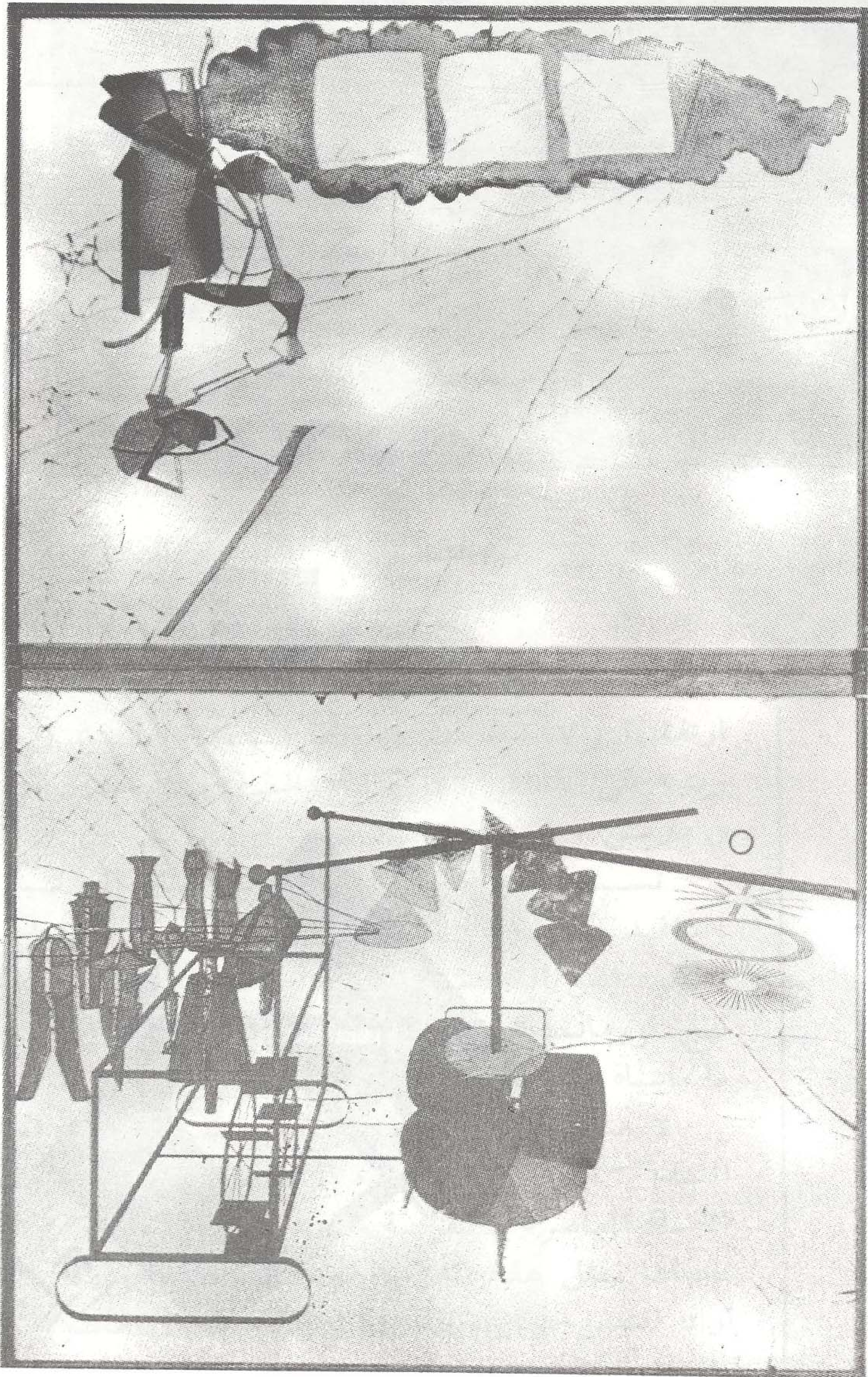


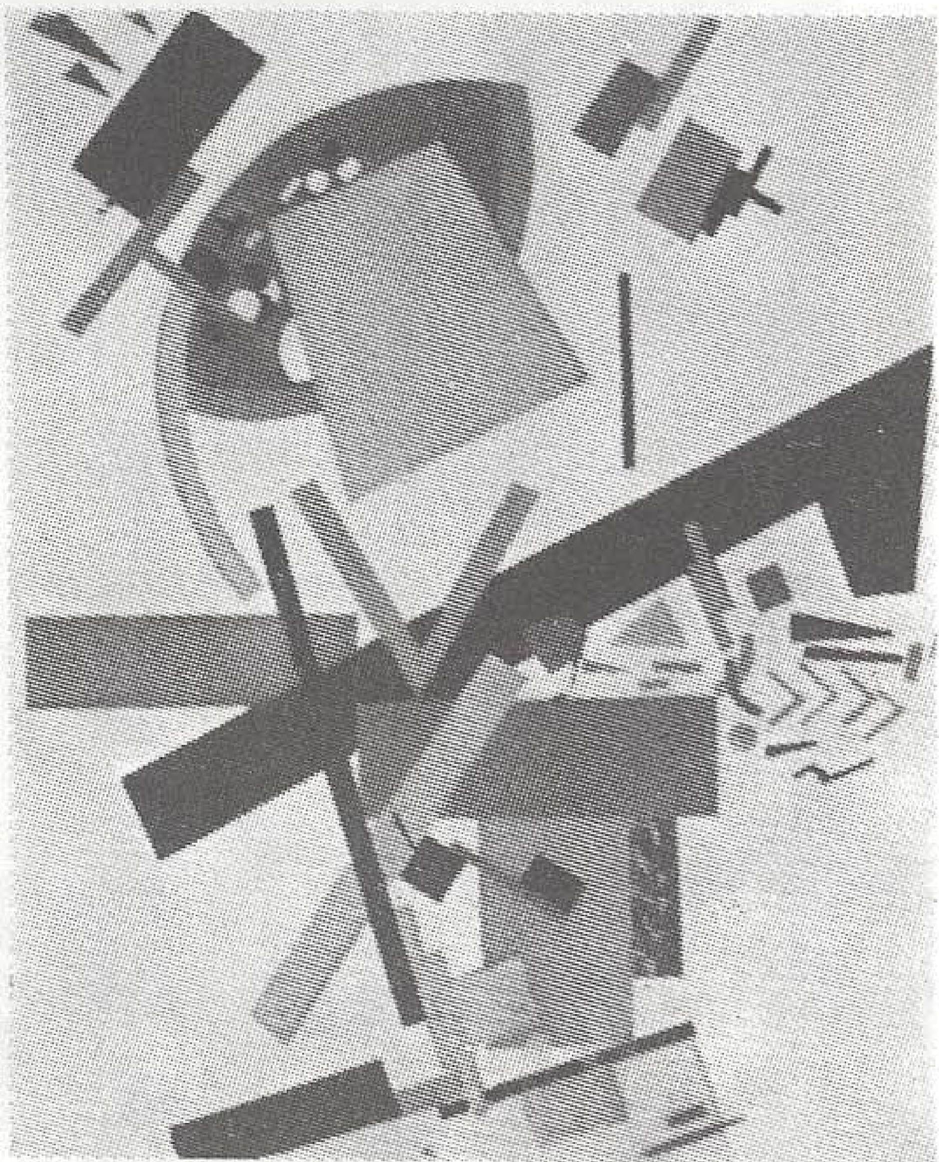
وجه دولاكروا

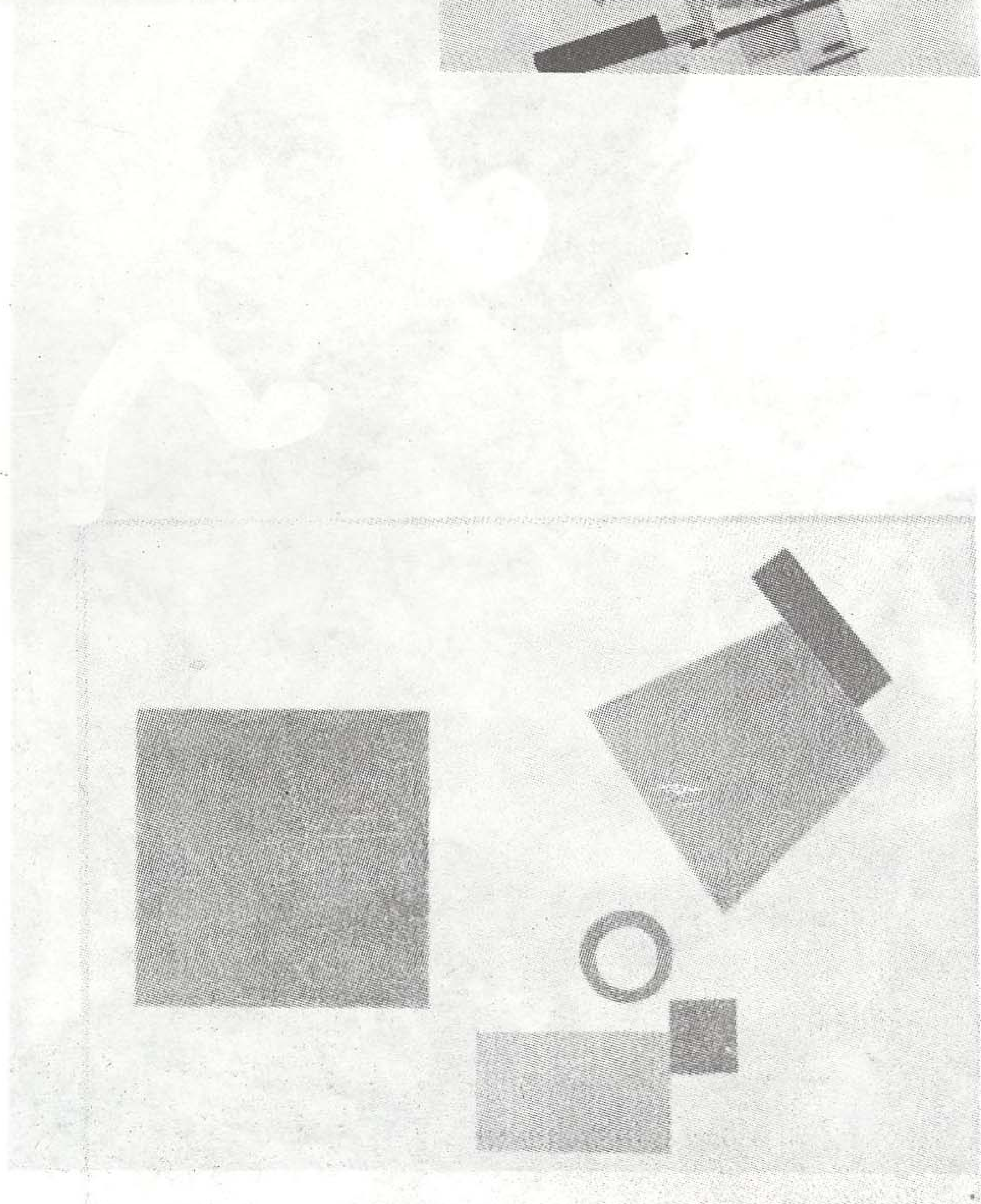


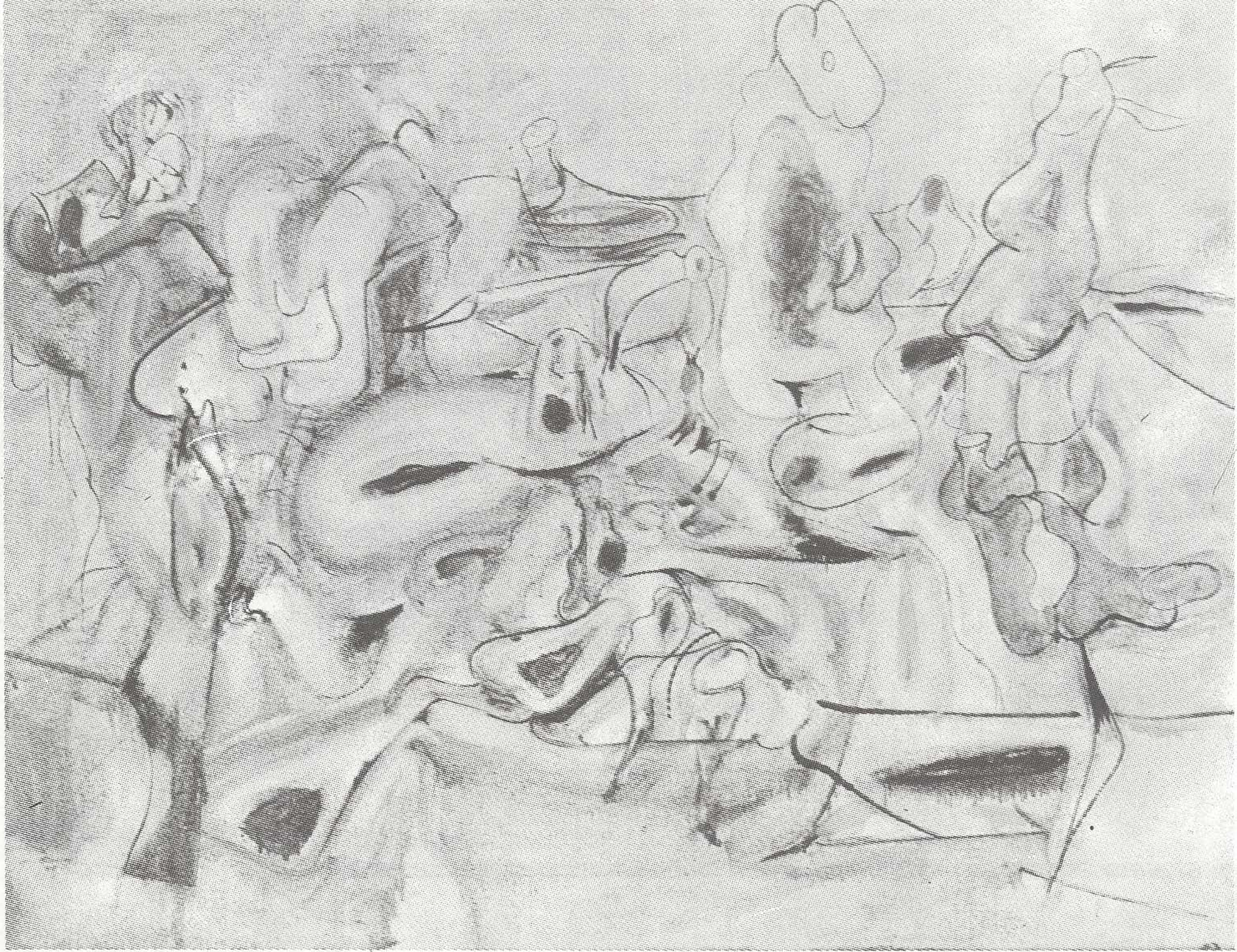
غوركي

دوشامب







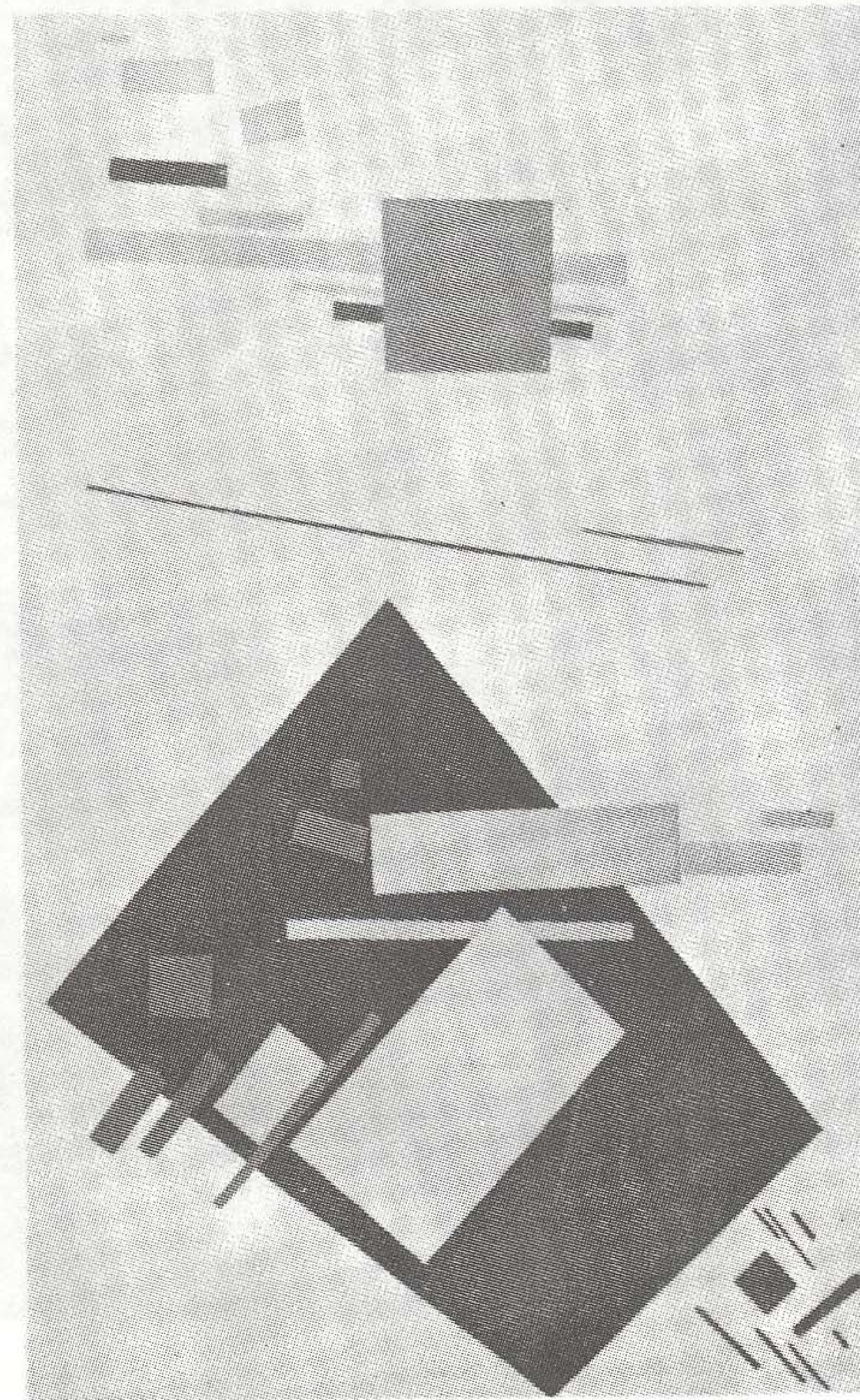


غوركي

دولاكروا



ماليفيتش





دولاكروا - نساء جزائريات

يبدو لي ، ولتغفروا لي ، هذي الذرائع اللغوية لشرح أفكار غاية في الدقة ، ان هذا اللون يفكر في ذاته بمعزل عن المواضيع التي يلبسها .

لوحة لدولاكروا

ومن ثم فان انسجام الالوان الرائع ، هذا يدفعنا الى الاستسلام ، غالباً ، لاحلام نسيجها الانغام والألحان ، والى تحمل هذه اللوحات من انطباع شبه موسيقي .

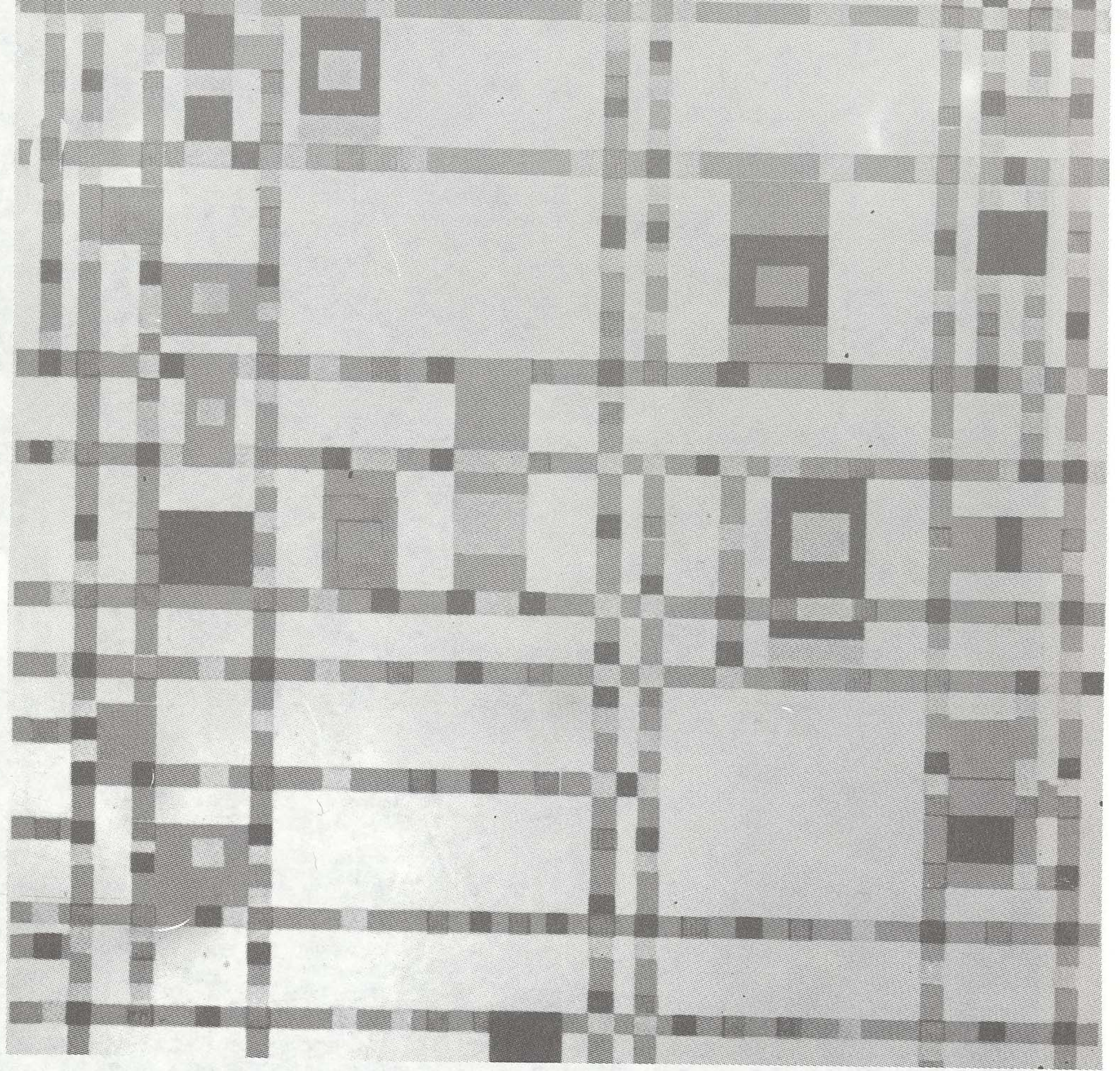
[دولاكروا بحيرة من الدماء تحوم حولها ملائكة أشرار ويظللها الضوء دائم الخضرة

وتحت سماء كئيبة تنطلق أصوات الابواق الغريبة كزفرة مكتومة من زفرات موسيقى ويبر] .

عرضت هذه اللوحة في صالون عام (١٨٢٤) ، ارتفاعها (٤١٧) سم وطولها (٣٥٤) سم ، الوان زيتية على القماش ، موجودة حالياً في متحف (اللوفر) في باريس .

تسببت هذه اللوحة بأفول نجم الفنان الكلاسيكي (دافيد) ، فكانت التأكيد الاول للاسلوب الجديد ، وخطوة الفن الحديث الاولى ، والتعبير الصادق عن نهج الرومانسية برمته ، ففيها نجد كل ما في الحياة ما مأساة وكل ما في الموت من قلق .

لا مناص (دولاكروا) بفضل حساسيته الزائدة الشدة ، من أن يشعر بهذه الرعشة الجديدة ، وهذه المأساة المعاصرة ، القريبة منه ، كل القرب ، ومن أن يحياها بمثل هذه الدرجة من العنف ، وهو اذا ما اراد التعبير عما يخالجه فعل ذلك بشكل ماسوي ،



موندريان

فيجمع ما بين حركة الكتل المثيرة للمشاعر ، وصراع درجات الألوان النضيرة الصارخ ، أحمر الثياب الدموي هذا ، هذا الحريق ، وهذه الجروح ، تصطدم بأبيض الملابس ، وبلون الوجوه الباهت . الكل يشارك في التعبير ، فلم تقتصر المواجهة على (الألوان) فحسب بل تعدى ذلك الى التواء جسد المراة الاسيرة

تفصيل المراة الأسيرة

والحركة المنتزعة من الجواد المستشاط غضباً ،

تفصيل للجواد

ونظرة المراة المسنة الفاجعة وهي ترنو ببصرها الى الرعب والقلق ، والفجيعة ، وها هو الاغراب ، وقد

تفصيل للمراة المسنة

ألقى بسهامه ، انه اللون المحلي ، الذى أتاح للفنان دعدعه الالوان من أصفر واحمر ، وتلوين الاجساد السمر ، والاستفادة من ثراء التفاصيل الثانوية المثيرة

تفصيل للأجساد السمر

للقلق انها الرومانسية بكل عظمتها وسلطانها ، وبكل حيويتها وصخبها الملون ، بشرقيتها، واغترابها ، وتوازن حجومها الحاسم ، وايقاعها الغنائي المقلق ، وتعبير الوجوه المبلبل ، وهذا الجو من الهواء النقي ، السالح للتنفس .

خلفية اللوحة

والضوء الذي نلقاه عند رسامي المناظر



كاندينسكي

الطبيعية الانكليز .

لوحة لتيرنر

ان (دولاكروا) شخصية من أعلع المراتب وفنان سام عرف كيف يبلور في نفسه نبوغ (روبنز) .

لوحة لروبنز

وفاني البندقية : (تنتوريتو) و (جيورجيوني) و (فيرونيز) .

وقوة (مايكل انجلو) في التعبير

لوحة لميكل آنج

وحس (كونستابل) بالضوء .

لوحة ل كونستيبل

لقد فتح (دولاكروا) الباب واسعا أمام الفنانين من بعده ، لقد سبق التأثيريين ، عندما قال : [ان اللون الرمادي عدو الالوان كلها !] وها هو (بول سينياك) الرسام والمصور والناقد الفرنسي يقول : [لنعترف بفضل عبقرية أوجين دولاكروا العليا والواضحة فقد وضع لنا قواعد اللون ، والخط والتلوين] .

عودة للوحة مذابح شيو

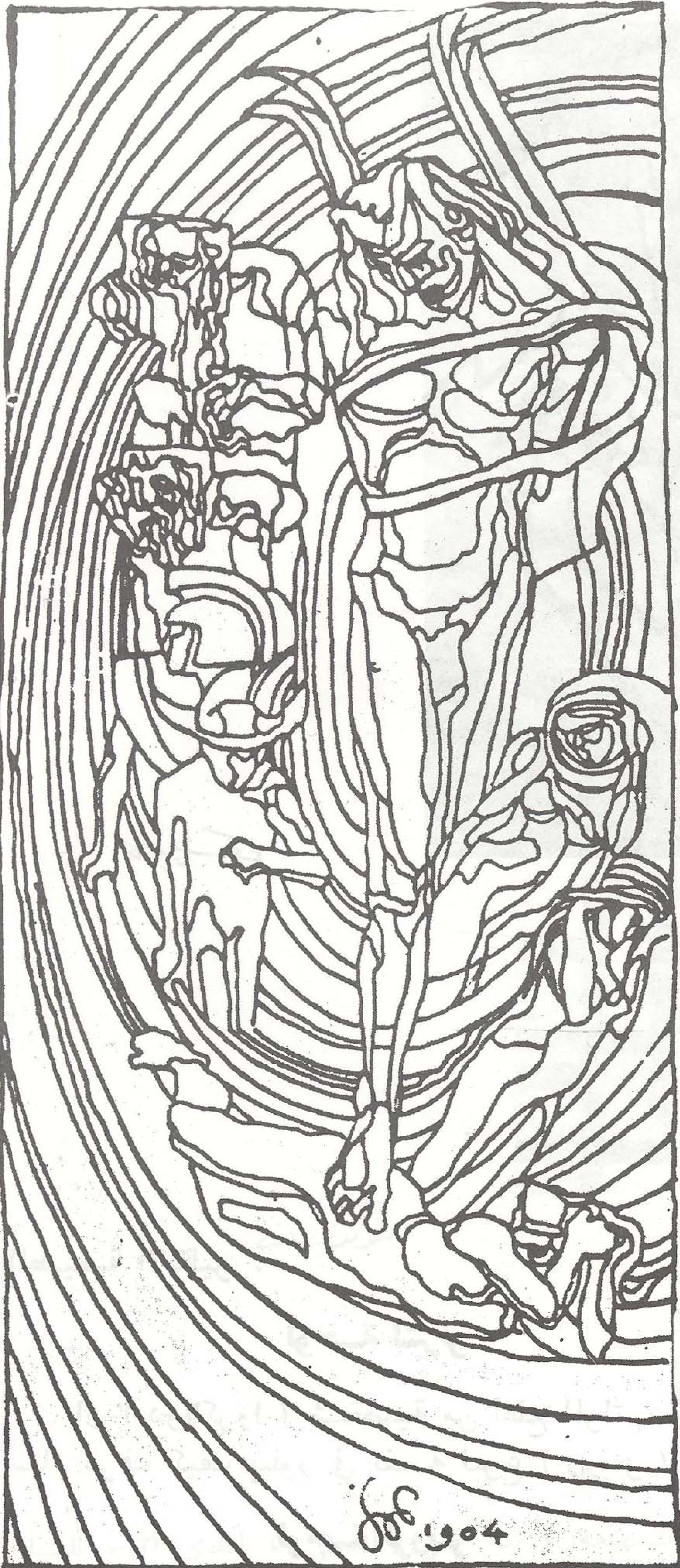
وعليه فقد اصبحت الطبيعة في نظر (دولاكروا) مجرد قاموس يختار منه الفنان ما يشاء ليصوغه حسب أسلوبه وما تمليه أحاسيسه وتخيلاته .

توفي هذا الفنان في مدينة باريس عام (١٨٦٣) وعن رحيلة الى مثواه الاخير كتب بودلير :

ـ [لما غاب هذا الرجل الفريد في تاريخ الفن الأوربي ، شعرنا كلنا بشيء يشابه الانحطاط النفسي، وحس الانفراد المطرد اللذين عرفناهما عند موت (شاتوبريان) و (بلزاك) ، ولقد تجدد هذا الحس لدن غياب (الفريد دي ڤيني) ، ان في هذا الحداد الوطني الكبير تصدعا عاما في الحيوية ، وتشوشا في الذهن يشبه كسوف الشمس : انه اقتداء مؤقت بنهاية العالم .

فن الحفر البولوني

د. عبد الكريم فرج



مثال رقم/١/ فسبيانسكي

ظهرت الحركة التعبيرية في الفن التشكيلي لاول مرة في فرنسا في العام /١٩٠١/ ولم يكن مفهوم التعبيرية آنذاك كلما هو مفهومها في يومنا هذا . ولكن في العام /١٩١١/ استخدمتها مجلة عنوانها (در ستورم Der Sturm) كتعبير عن الاتجاهات الجديدة في الفن التشكيلي وخصوصا انها جاءت كاتجاه معنأه الحركة الانطباعية .

وقد عُرفت التعبيرية من خلال تاريخ الفن ، على انها اتجاه في الفن التشكيلي ، ظهر وتجسد في مطلع القرن العشرين في المانيا ، واستمرت تاثيراته في الفن الاوربي ، حتى العام ، /١٩٢٥/ ، وكانت في اطارها العام مظهرا احتجاجيا على الواقع السياسي والاجتماعي حينذاك ، وكذلك ضد مظاهر الفن السائد في تلك الفترة التاريخية .



مثال رقم/٢/ فنيس

اتخذت (التعبيرية) مسارا متميزا يعتمد على اللغة التي تبوح بها الاشكال ، فلقد كانت اشكال التعبيريين صارمة تبدو في اطار تلخيص بدائي ، يقوم على هيكلية التناقض ، والبحث الجاد عن تحويرات غريبة ، ويمكن فهم (التعبيرية) في معناها الاوسع ، حينها تمثل موقف الفنان تجاه العالم الخارجي ، وتجاه مشاكل الوجود الانساني تحديدا ، فلقد انشغلت التعبيرية بحالات التغيير المستمرة في المجتمع وقد دلت على ذلك آثارها في السنوات العشر الاولى من القرن العشرين .

وفي (الفن البولوني) ابتدات التعبيرية في نهاية القرن التاسع عشر ، ورسمت صورة واضحة ومؤثرة في مجمل تاريخ الفن التشكيلي البولوني وخصوصا في مجرى فن الحفر والفرافيك ، حينها تغلغلت في مختلف جوانب الابحاث التشكيلية ، واخذت وجوها متعددة في فن الحفر ، على اشكل تعبيرية ميتافيزيقية ذات اطار فكري وايديولوجي ، او تعبيرية على شكل ابتكارات شكلية ، وتعبيرية سياسية واجتماعية ، او سلكت طريق الاستعارات المجازية للتدليل على عمق تاثيراتها ، او تعبيرية وجودية تتعلق بقضايا



مثال رقم /٥/ دوجنسكي



مثال رقم/٣/ براندل

مثال رقم/٤/ شدلتسكي



مثال رقم/٧/ كوبيستكا

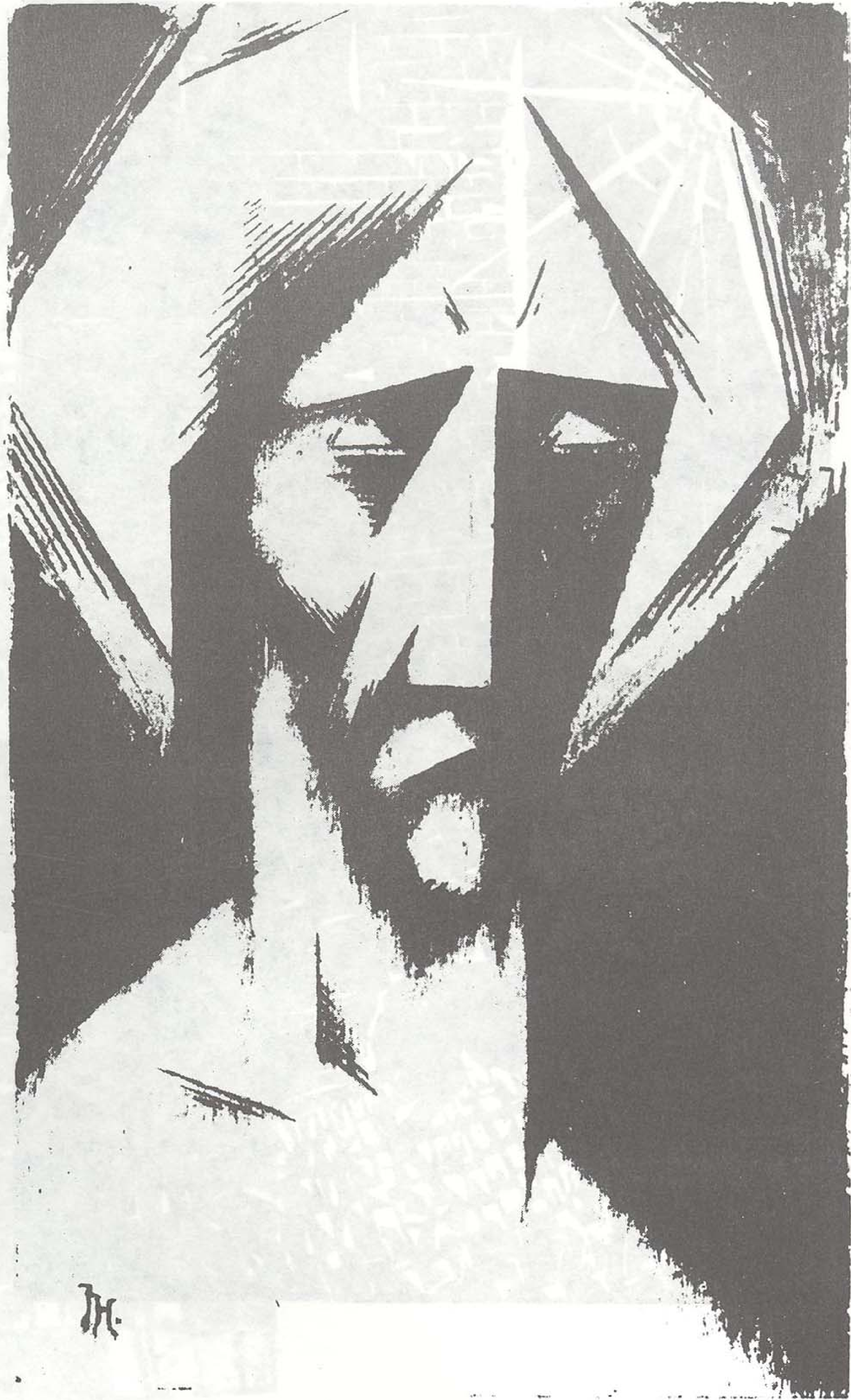




مثال رقم/٩/ ڤوكوو ڤيتش

مثال رقم/١٠/ كرايفسكا

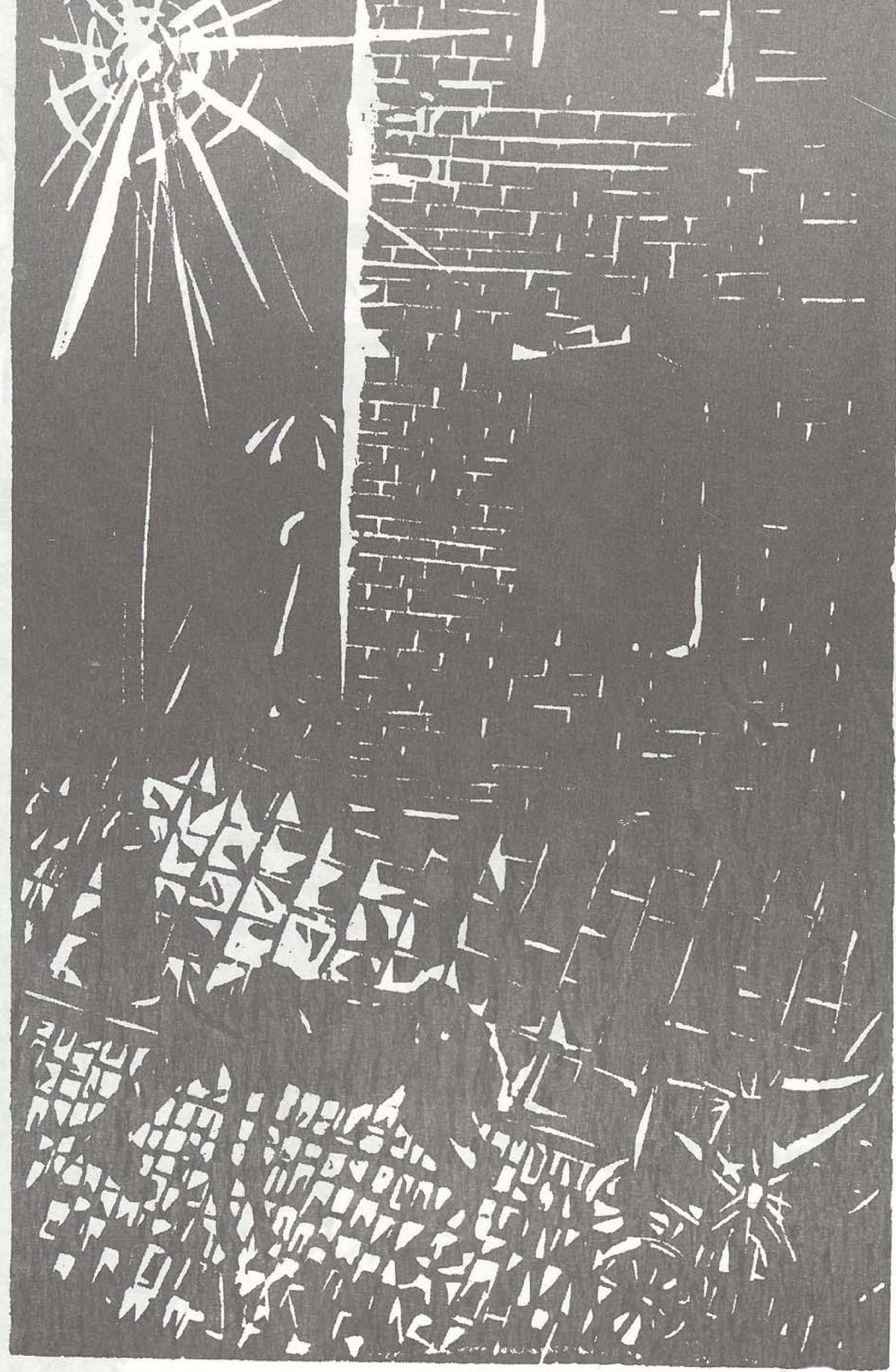


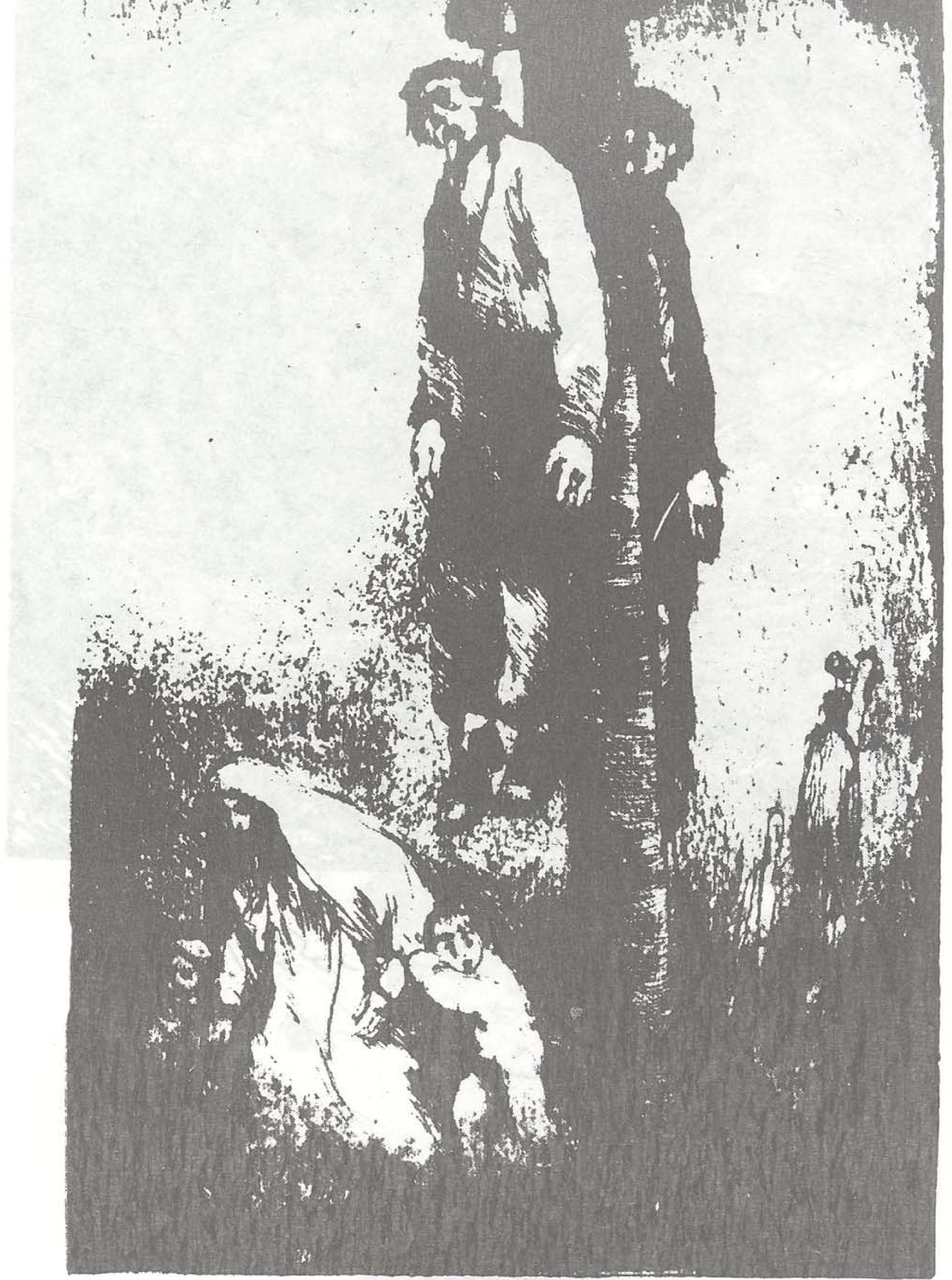


مثال رقم/٦/ حوليڤيتش

مثال رقم/٨/ شيناجل







مثال رقم /١١/ كراتو خفيلي

مثال رقم /١٢/ برو ميشيفيتش

مثال رقم /١٣/ باندورا



الحياة الانسانية والوجود البشري .

فالميتافيزيقية ، اهتمت بالدرجة الاولى في مسالة خلق اتجاه جديد مغاير لكل ما هو مالوف ، وقد برز هذا الاتجاه من خلال تحميل الاشكال مضامين مشبعة بالرموز والمبالغات المفرطة والتي تخلق اجواء عامة مؤثرة .

اعتمد (التعبيريون الميتافيزيقيون) في بنيان تاليفاتهم على التناقض الصارخ بين الاسود والابيض للاشكال المسطحة والتي تتدرج في التكوين في مستوى السطح الواحد ، وتتجه بشكل اساسي نحو تغريب



مثال رقم/١٤/ م٠٣ فيمان

الاشكال وتحويرها لدرجة بالغة التداخل والتعقيد . ولقد كانت (التعبيرية الميتافيزيقية) انبثاقا وتعبيرا موازيا لفلسفة الايديولوجي / ستانسواف بشبفسكي المشبعة بروح الخيال والرمزية وكانت مجلة /الحياة/ في مدينة / كراكوف / هي الرسول الثقافي لهذه الايديولوجية ، فجاءت التعبيرية الميتافيزيقية بصور مشابهة تماما للموضوعات الادبية والفكرية التي انتشرت في تلك المرحلة التاريخية ، والتي تمحورت حول التيارات (الرمزية) والمبالغات الرومانتيكية التي تتغذى من الرياح التي تهب عليها باستمرار من الاوساط الاوربية ، فاتجه التعبير التشكيلي هنا الى الانتقال من التركيز على الواقع بحد ذاته ، الى اعطاء الاهمية لآثار (الانفعال الداخلي) تجاه الموضوع واشاعة الحس الرومانتيكي المعتمد على مزج الواقع بالخيال ، امتدت هذه المرحلة الى العام / ١٩١٧ / وقد مثلها كل من :

- ستانسواف فسبيانسكي : /مثال رقم ١ /
- فويتشنح فيس : / مثال رقم ٢ /
- كونستانتين براندل :)) مثال رقم ٣ /
- فرانشيسك شدلتسكي : /مثال رقم ٤/



مثال رقم /١٥/ لينكه

أما تعبيرية الابتكارات الشكلية ، فلم تدم وقتا طويلا من عام /١٩١٧/ الى عام /١٩٢٢/ وقد اتجهت أساسا لمعالجة تحويرات الأشكال ، دون المضامين التعبيرية ، فلقد وجهت اهتمامها نحو تحديد جغرافية الشكل ضمن اتجاهين اثنين ، الأول : تحديد الأشكال بحدود خطية صارمة شديدة الاختصار تصل لدرجة التلخيص الذي يجعل الأساس الواقعي للاشكال بعيدا عن الادراك ، والاتجاه الثاني هو البحث عن تفاصيل الشكل ضمن (قولبة) جغرافية صارمة أيضا ، تعتمد البحث في التفاصيل الدقيقة ، لدرجة إغراب الشكل عن الواقع المألوف أيضا .

وقد مثل الاتجاه الأول جماعة حملت اسم [الشكليين] تجمعوا كجماعة حول مجلة تحمل نفس الاسم ، وتختص بنشر أعمالهم ووجهات نظرهم ، وقد ارتبطت هذه الجماعة بثقافة اوروبية كان مركزها [باريس] ومن أمثلة هؤلاء : [ليون دووجنسكي] مثال رقم ٥ .

أما الاتجاه الثاني اتجاه التوجه يحو التفاصيل في



مثال رقم/ ١٦/ تشتلفسكي الابن

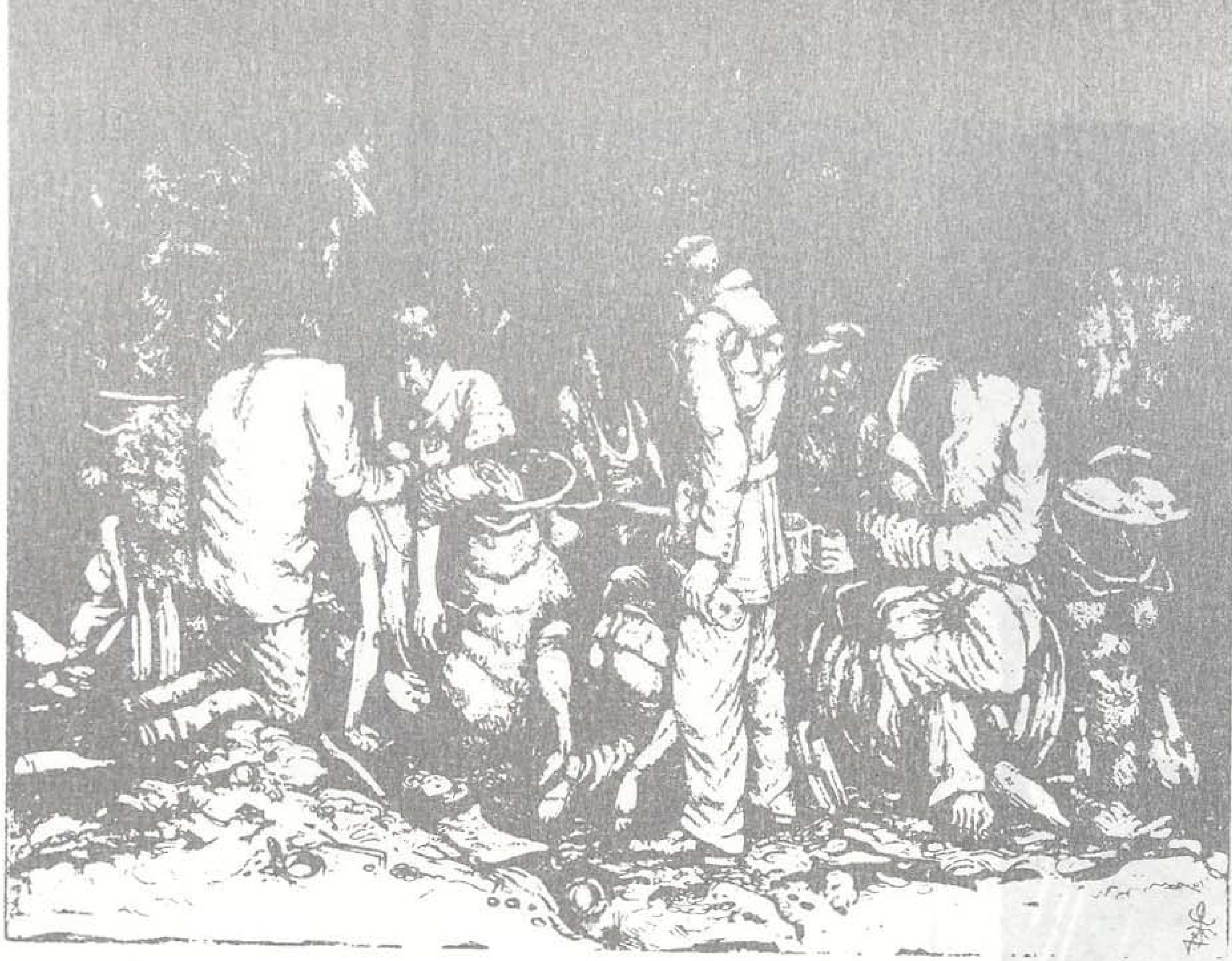
الأشكال فقد مثلته جماعة تحمل اسم (بنت Bunt) في مدينة / توزنان / ارتبطت أيضا بمجلة اسمها / الينبوع / وكانت هذه المجلة ترتبط بالتيار الثقافي الألماني ومن أمثلتهم :

- يجي هوليفيتش / مثال رقم ٦ /
- ماوغوجاتا كويتسكا / مثال رقم ٧ /

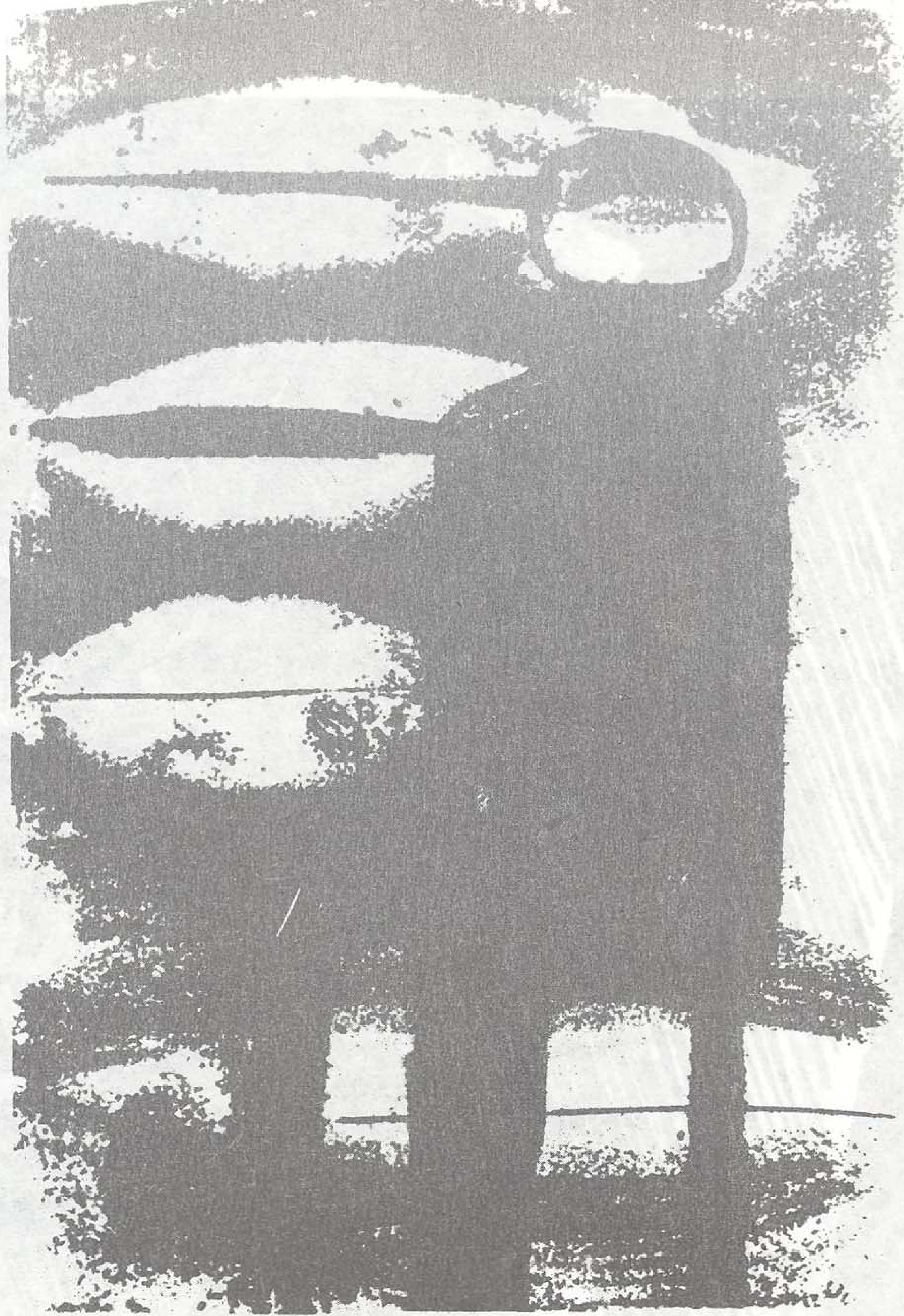
وقد اتفق اتجاه هاتين المجموعتين في جميع الحالات على القولبة الجغرافية الخطية للاشكال والبقع بحيث تؤدي هذه القولبة الى صياغة الصورة الغرافيكية المعبرة سواء أكان ذلك في منحى اختيار الشكليين ، او في منحى ملاحقة التفاصيل كما أراده جماعة / بنت / Bunt

وفي الحقيقة لقد مثل هذا الاتجاه وخصوصا اتجاه جماعة / بنت / حركة هامة في تاريخ الغرافيك البولوني حيث شكل واقعا هاما في مسار الفن الطليعي البولوني ومن خلال هذا الاتجاه توطدت طموحات الفنانين البولونيين التي توصلت الى مفاهيم الفن التجريدي .

أما (التعبيرية الاجتماعية) فقد أخذت طابعا



مثال رقم /١٩/ روزكا



مثال رقم /١٧/ فروبلفسكي

مثال رقم /١٨/ جيلنياك

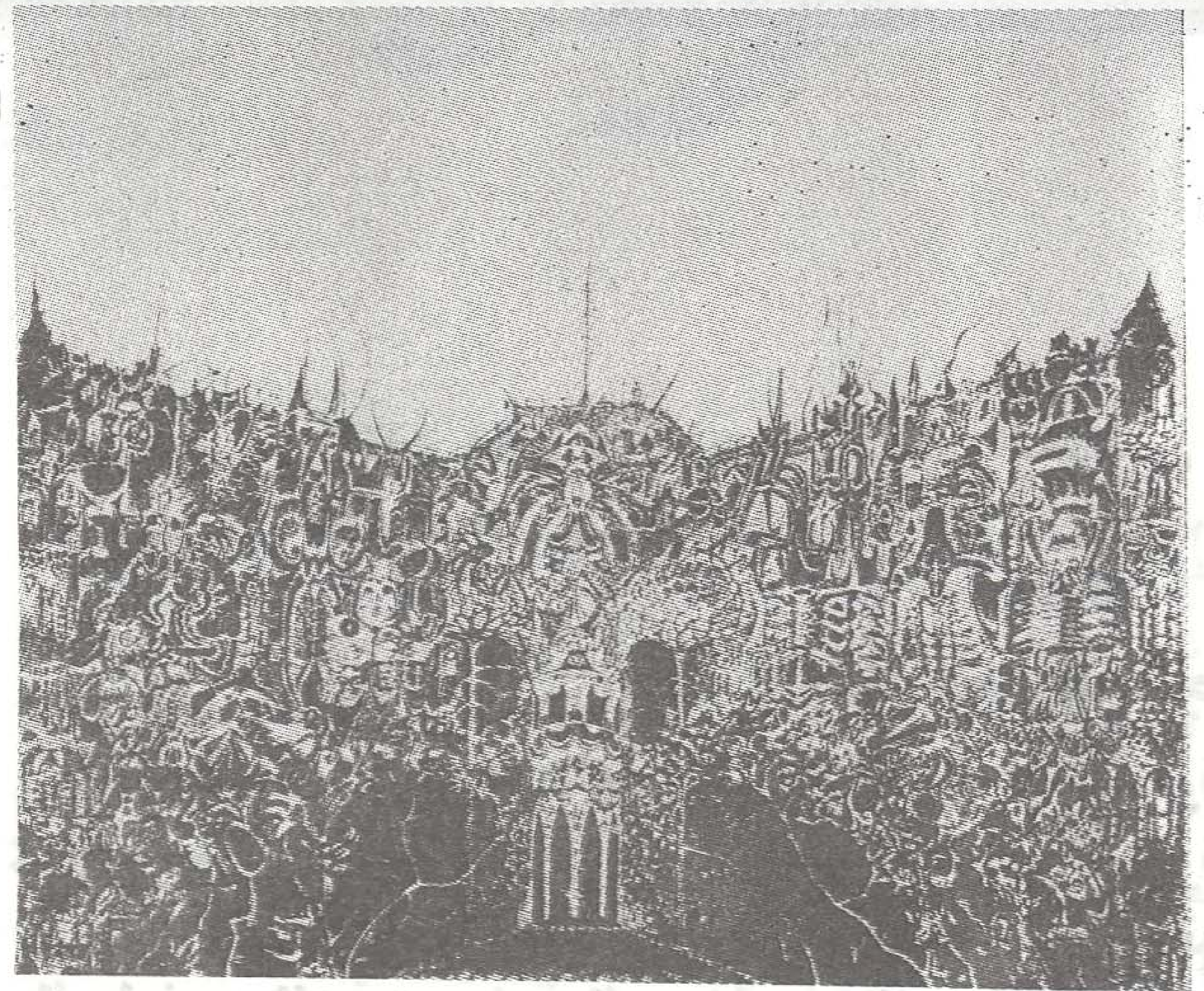
جديدا مخالفا لما ألفته الاتجاهات التعبيرية الأخرى ، اذ تركز اهتمامها على مسألة الموضوع ، وخلاصته المستقاة من واقع الحياة الاجتماعية والسياسية ، فلقد تمثل هذا الاتجاه في رسم النقد اللاذع والاحتجاج على المفارقات السياسية ، والمعاناة الاجتماعية ، بطريقة مباشرة وجريئة ، وخلت كثير من أعمالهم في خضم الحياة السياسية ، وطمحت لرسم مستقبل القوانين الانسانية ، وقد ظهر هذا الاتجاه واضحا في حولي العام /١٩٢٠/ وكذلك في العام /١٩٣٠/ في أعمال كل من :

- اميل شيناجل / مثال رقم ٨ /
- ميخاو ڤووكوڤيتش / مثال رقم ٩ /
- هيلينا كرايفسكا / مثال رقم ١٠ /

كما أن مآسي الحرب العالمية الثانية وفترة احتلال الأراضي البولونية ، بقيت لوقت طويل محرضا لمثل هذه الأعمال التعبيرية ، وقد ظهر ذلك في أعمال العديد من الفنانين ومن أمثلتهم :

- ماريانا كراتوخفيلا / مثال رقم ١٢ /
- زجيسواف بروشيڤتش / مثال رقم ١٢ /
- ياجي بندورا / مثال رقم ١٣ /
- ميتشواڤ ڤيمان / مثال رقم ١٤ /

ويمثل هؤلاء نماذج من مختلف المناطق والتجمعات الفنية البولونية ، في كل أنحاء البلاد ، وقد كانت تعبيرات هذه المرحلة ، او هذا الاتجاه معتمدا على صيغ قريبة من (الواقعية) مع تعزيز الأشكال





مثال رقم (٢٠) م. زقيمان

بتحويرات في البقع والخطوط ، مع اختصارات تندمج فيها أشكال متعددة ، تتسع فيها رقعة المساحات السوداء والتي تخترقها مداخلات خطية من الاضاءات الرقيقة او البقع اللونية التي تزيد من قوة التعبير في مضمون الأشكال الغرافيكية في كامل التاليف.

واما تعبيرية التشابيه والإستعارات المجازية فقد سلكت طريق استعارة بعض عناصر من شكل ما وادخالها في بنية أشكال اخرى لزيادة الطاقة التعبيرية في مجمل الموضوع ومن أمثلة هؤلاء الفنانين :

– برونسوان لينكه مثال رقم (١٥)

– تاديوش تشلقسكي الابن مثال رقم (١٦)

– انجي فويلفسكي مثال رقم (١٧)

وبسبب تعدد مسائل التعبير في هذا الإتجاه نجد صعوبة في تلمس قاسم مشترك ، واحد ، يجمع هذه الأعمال ، فلقد تعمقت الاتجاهات الفردية ، في التعبيرية المجازية لدرجة انه اصبح لكل فنان اتجاهه المتفرد ، والذي يصلح لأن يكون بحثاً مستقلاً ، يتلمس جانباً من جوانب القيم التعبيرية ، فاذا اخذنا اعمال الفنان » يوسف جيلنياك / مثال رقم (١٨) لوجدناها منبعاً لقيم منفردة ، فلقد اوجد هذا الفنان استعاراته الخاصة به ، وغيره كثيرون نهجوا مثل هذا النهج المتميز ، فاصبحت اعمالهم منبعاً



مثال رقم / ٢١ / سبيشي

ومرجعاً للفنانين الآخرين الذين ما برحوا يبدعون من وحي التعبيرية التشبيهية .

ومن خلال هذا الحماس المتعاظم في نواحي البحث الفرافيكي ظهرت التعبيرية (الوجودية) : التعبيرية التي تتعلق بمسائل الوجود الإنساني ، والتي تتناول مسائل الحياة الانسانية عموماً ، اتجهت بشكل اساسي نحو المعاناة الانسانية ، من وجهة النظر الأدبية ، أو الفلسفية ، التي تعبر عن رأي الفنان ، حيال قضايا صراع الانسان مع واقعه ، امكانياته ، كبواته وانتصاراته ، حالات انتصارات الآمال أو تعثرها وخصوصاً مسائل التغيير والتحولات المستمرة في الواقع الحياتي عبر تطور الزمن في عصر التقدم العلمي والتكنولوجي المتسارع . ولقد ابتدأت آثار هذا التيار تظهر في العام « ١٩٥٨ » في أعمال : **/ لشك روزكا /**

مثال رقم (١٩) ومثل هذا الاتجاه في أعوام الستينات في مدينة « كراكوف » كل من :

ـ ميتشواف فيمان مثال رقم (٢٠)

ـ انجي لبيتش مثال رقم (٢١)

ـ ياتسك غاي مثال رقم (٢٢)

وفي وارسو اشتهرت أعمال الفنانة / صوفيا برونيك / اخذ يزداد تأثير (التعبيرية البولونية) في الفن التشكلي مع مرور الزمن لدرجة أنها طبعت بطابعها كل الأعمال الغرافيكية المعاصرة تقريباً ، وظهرت مجموعات مثل مجموعة [فبروست] في



مثال رقم / ٢٢ / عام

[كراكوف] ، ودخلت التعبيرية الى واقع الذات الانسانية ، واصبحت المشكلات الفردية مجال بحث تشكيلي خصب لدرجة أن كل فنان أصبح في الحقيقة ليمثل تياراً تعبيرياً بمفرده ، وذلك لتناوله قضايا متميزة بخصوصيتها ، لا تتكرر عند فنان آخر .

وختاماً نقول : أن النصف الثاني من القرن العشرين كان مشحوناً باكمله بطاقات الحفر التعبيرية في بولونيا ، لدرجة اصبح يصعب معها حصر عدد الفنانين الغرافيكيين واتجاهاتهم التي تندرج في هذا السياق . فالتوجه التعبيري المعارض للمفاهيم التجريدية فرض نفسه بقوة وصراحة في تاريخ فن الحفر البولوني .

وبالرغم من أن (التعبيرية) حسب المفهوم التاريخي ، كانت قصيرة الأمد ، كحركة ظهرت في سنوات معينة في بولونيا غير أن تأثيراتها العميقة ، استمرت ليس على جغرافية الشكل ، بل امتدت (ايديولوجياً) على مستقبل الفن التشكيلي عموماً ، وفي مجال فن الحفر خصوصاً ، وما زالت آثارها قائمة في أعمال الفنانين الحفارين حتى يومنا هذا كما في أعمال :

- هالينا فروستوفسكا
- ادموند بيتروفيتش
- ايرينا سنارسكا
- تاديوش ياتسكوفسكي
- انجي بيتش

وغيرهم كثيرون

مراجع البحث :

١ ـ تقانات فن الحفر والطباعة اليدوية
دمشق ١٩٩٣ : لمؤلفه د. عبد الكريم فرج
٢ ـ التعبيرية في الغرافيك البولوني
وارسو ١٩٦٧ : دليل معرض التعبيريين
٣ ـ انجي بيتش
كراكوف ١٩٧٧ : دليل معرض شخصي
٤ ـ تاديوش ياتسكوفسكي
بوزنان ١٩٨٠ : دليل معرض شخصي

العمارة والفنون في ألمانيا

ترجمة واعداد : فائزه دهدوح

جاء في قصة الحضارة لول ديورانت :

[ويرى الالماني ان كسبك بعرق الجبين ما تستطيع ان تشتريه بدمك ، هو شعار العاجزين الخاملين وانه لا يليق قط بالجندي] .

[ان الالمان يكتسحون امامهم كل شيء في الفن ، ولا يسعنا نحن الايطاليين الخاملين الا ان نبعث لالمانية في طلب عمال مهرة] .

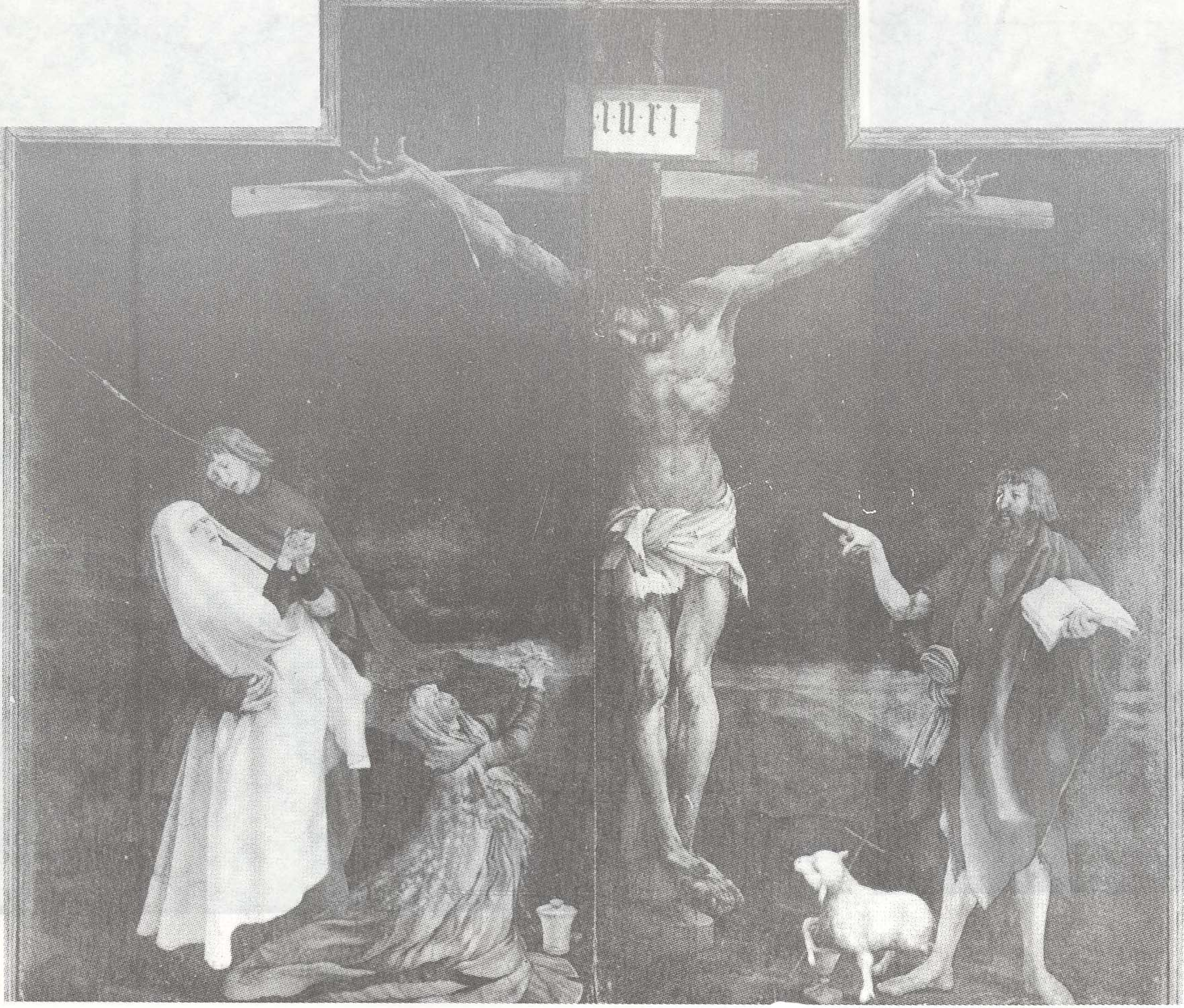
باولو جيونو

[عندما يريد اي امرىء ان يحصل على قطعة مصنعة من الدرجة الاولى من البرونز او الحجر او الخشب فانه يستخدم حرفيا المانيا .. حتى انهم فاقوا اليونان وبزوا الايطاليين في هذه الميادين] — فيليج فايري الاولي (١٤٨٤) —

نقاط علام في الفن الالماني :

اهمل الناطقون باللغة الانكليزية الفن الالماني ،لانه في الوقت الذي راحت فيه الخاصة تجمع التحف الفنية ، لم تجد في أساليب الفن القوطي ، المنبعث في الشمال ، والتي قدمت تحفا فنية المانية ، ما يروق لها ، وعلينا ايضا أن نأخذ بالحسبان خصائص (الفن الالماني) الذي كان دائب البحث عن الذاتي والشخصي والمشوّق ، فمال الى الخاص دون العام ، والباروك دون الكلاسي ، فالامر يتعلق بسيكولوجيا الفن ، وليس بمزيتهاو نوعيته .

ويقال ايضا ان [التصوير الالماني] كان ينزع على الدوام للبقاء على هامش التيارات الاوربيةالعظمى مثله في ذلك كمثل المانية المتخلفة دوما ، عن الركب الاوربي ، بمفهومها عن علاقات الفنان بالمجتمع ، ومن هذا المنطق فان الفنان لم يبلغ ما بلغه [ليوناردو دافنتشي] من سحر وشهرة ولم يفز بما فاز به هنا

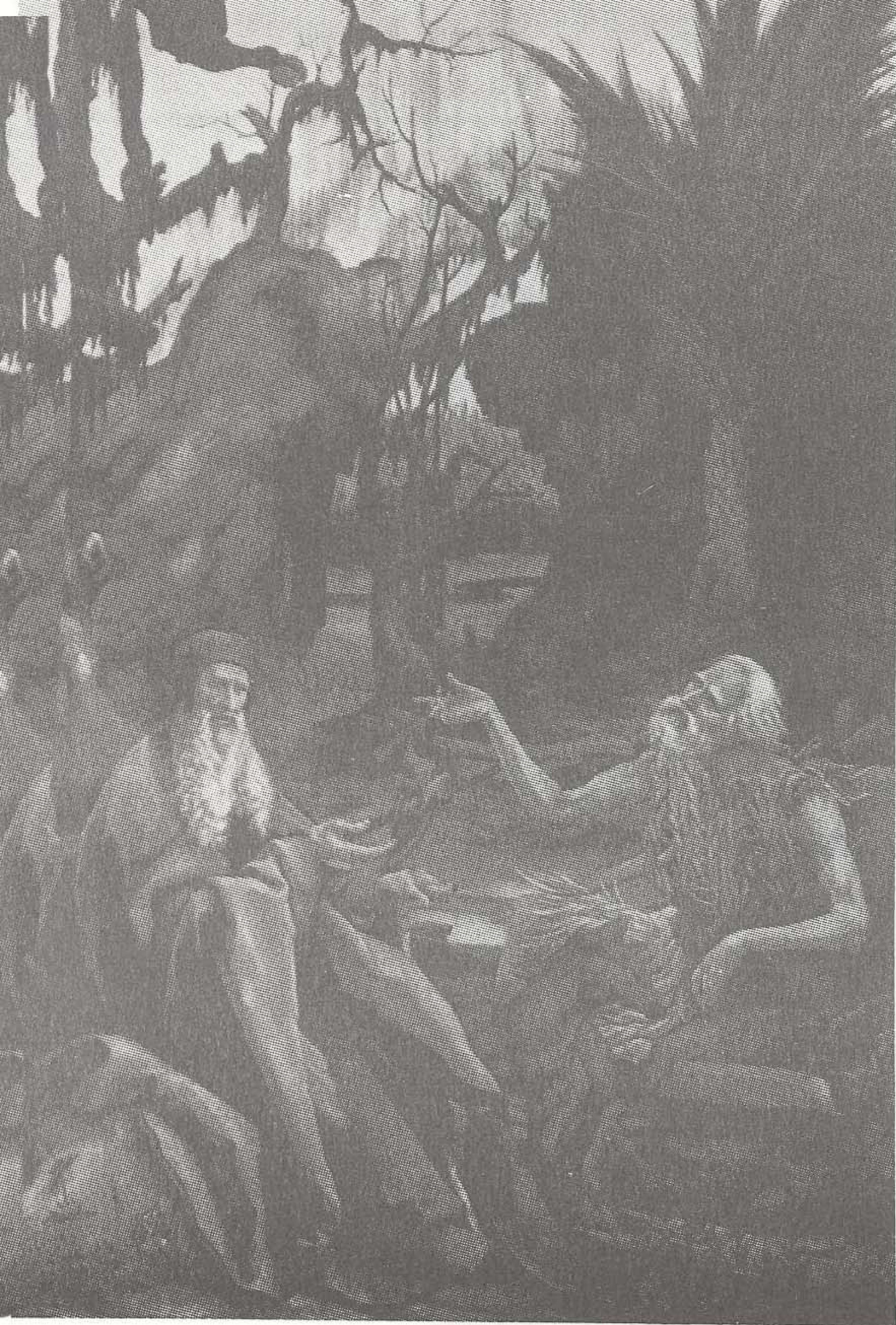


غرانوالد ـ الصلب

الاخير من انصار واتباع ، رغم ان عبقريته ، لا تقل عن مثيلتها لدى (ليوناردو) ، ولنا ان نذكر ايضا ان من اهم خصائص (الفن الالماني) الرئيسة انه يقدم لنا صورة بينة للانقطاع ، وعدم الاستمرار ، ومع ذلك فاننا نميز عبر ضروبه ، وتنوعاته ، ولبيدة الظروف السياسية ، ثبات [الروح الجرماني] واستمراريته ، وان هذا الفن الذي غلبت عليه شهوانية ودنيوية حادة ، كان ينوس بين الصرامة والقلق ، وهو حينما تخلص من اعبائه وغدا واضحا، ان لم نقل دقيقا ، لم ينزع الى بلوغ الصفاء ، والدقة المفرطة ، والتفنن بها ، بمقدار ما كان ينزع الى بلوغ ابواب الخارق والخيالي ، اضف الى ذلك كراهيته للتوازن الكلاسيكي ، ورفضه لاحتلال مكان وسط ما بين الجمود والحركة ، وبمقدورنا اخيرا ان نطلق على (الفن الالماني) برمته انه فن اهتم قليلا بالانسجام وكثيرا بالتعبير .

ولا ننسى ايضاً انه من العسير تحديد رقعة المدرسة الألمانية عسر تحديد عبارة « الجرمنة » (Germanité) فنادراً ما كان لألمانية حدود جغرافية واضحة ومحددة ، ترى هل منطقة (Veit stoss) منطقة ألمانية ، أم بولونية ؟ وهل ال(Konrad cuitz) سويسرية ام المانية ؟ إضافة الى الفنانين المولودين والعاملين في ما يسمى اليوم بالنمسا ، ومع أن التمييز بين (التصوير الألماني) وتصوير (الأراضي المنخفضة) يمكن ملاحظته دوماً ، لكن الحدود بين هذه الدول لم تكن قائمة حتى عام (١٦٠٠) م .

ويمكننا ان نضيف الى هذا كله ما كان للحركات الدينية ، وما أثارته من حروب ، من أثر في الفن الألماني : (حرب المائة عام ـ حرب الثلاثين عاماً ـ حركة مارتن لوثر) واخيراً الحربين العالميتين الأولى والثانية ، وانقسام المانية الى دولتين شرقية وغربية ولمدة طويلة .



غرانوالد - زيارة القديس انطوان للقديس بولص



غرانوالد - العذراء



كونراد ويتز - الصيد المعجز



ستيفان بوشنر - العذراء

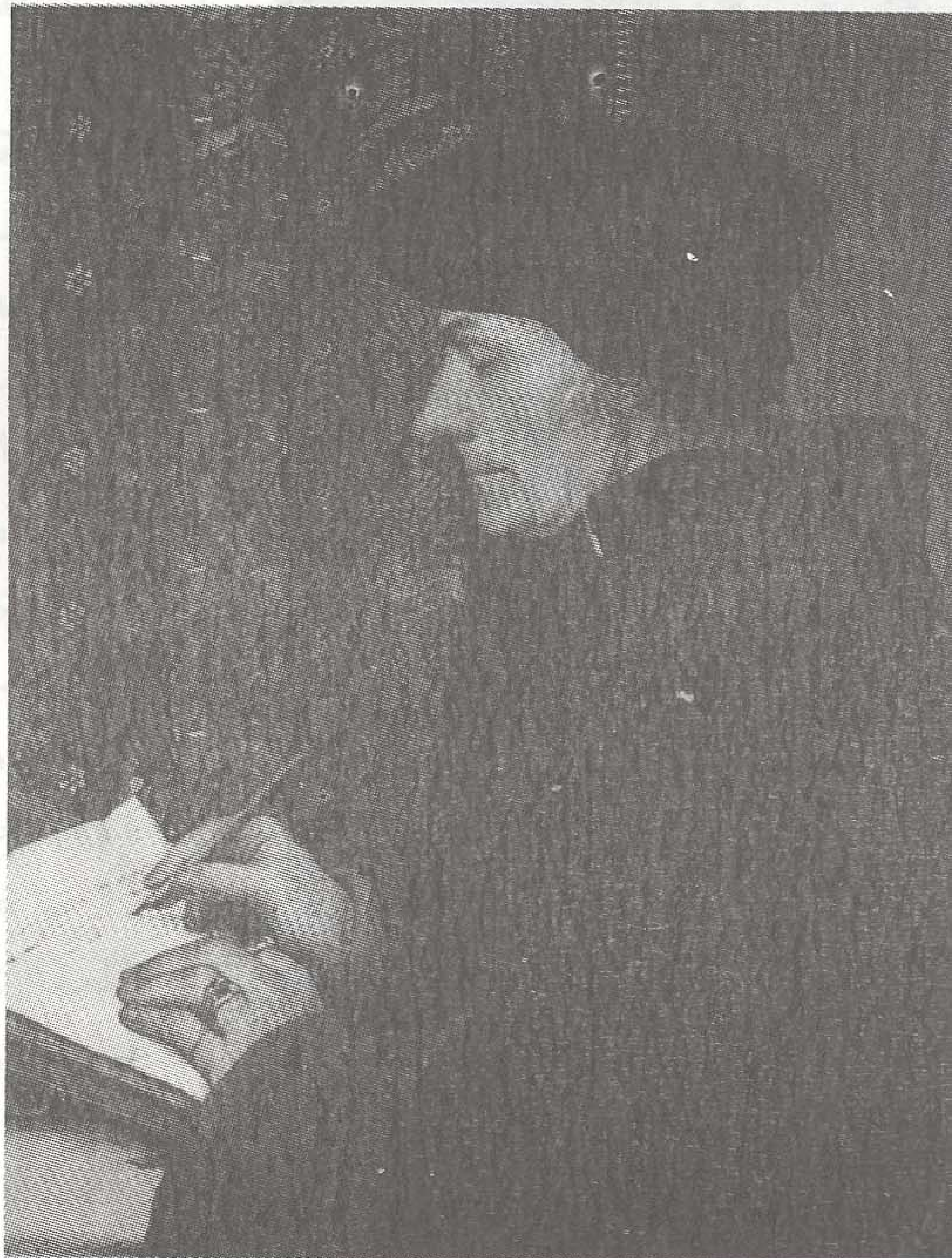


ميشيل باشور

مارتان شونغوير



هانز هولبيان - الابن

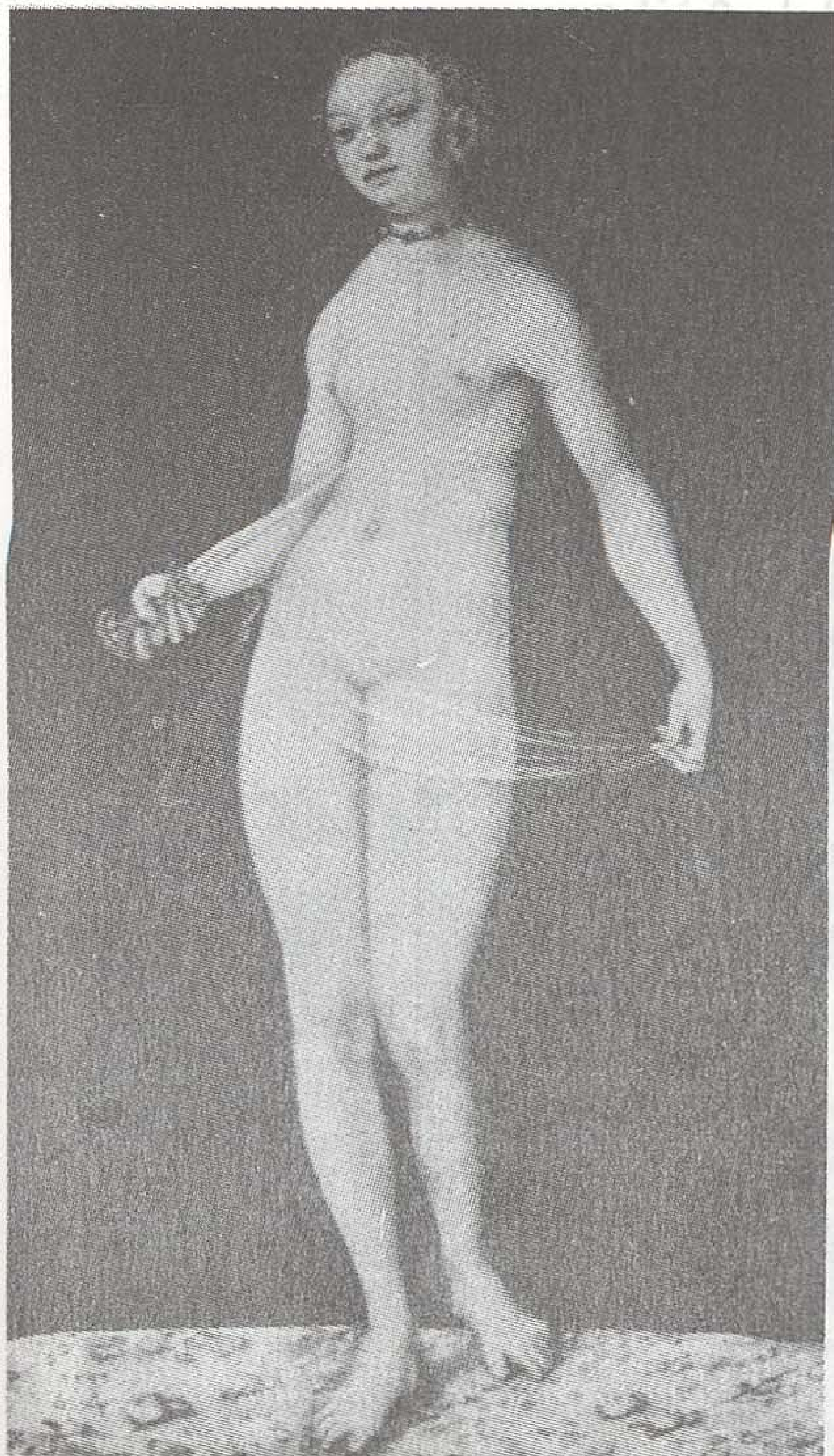


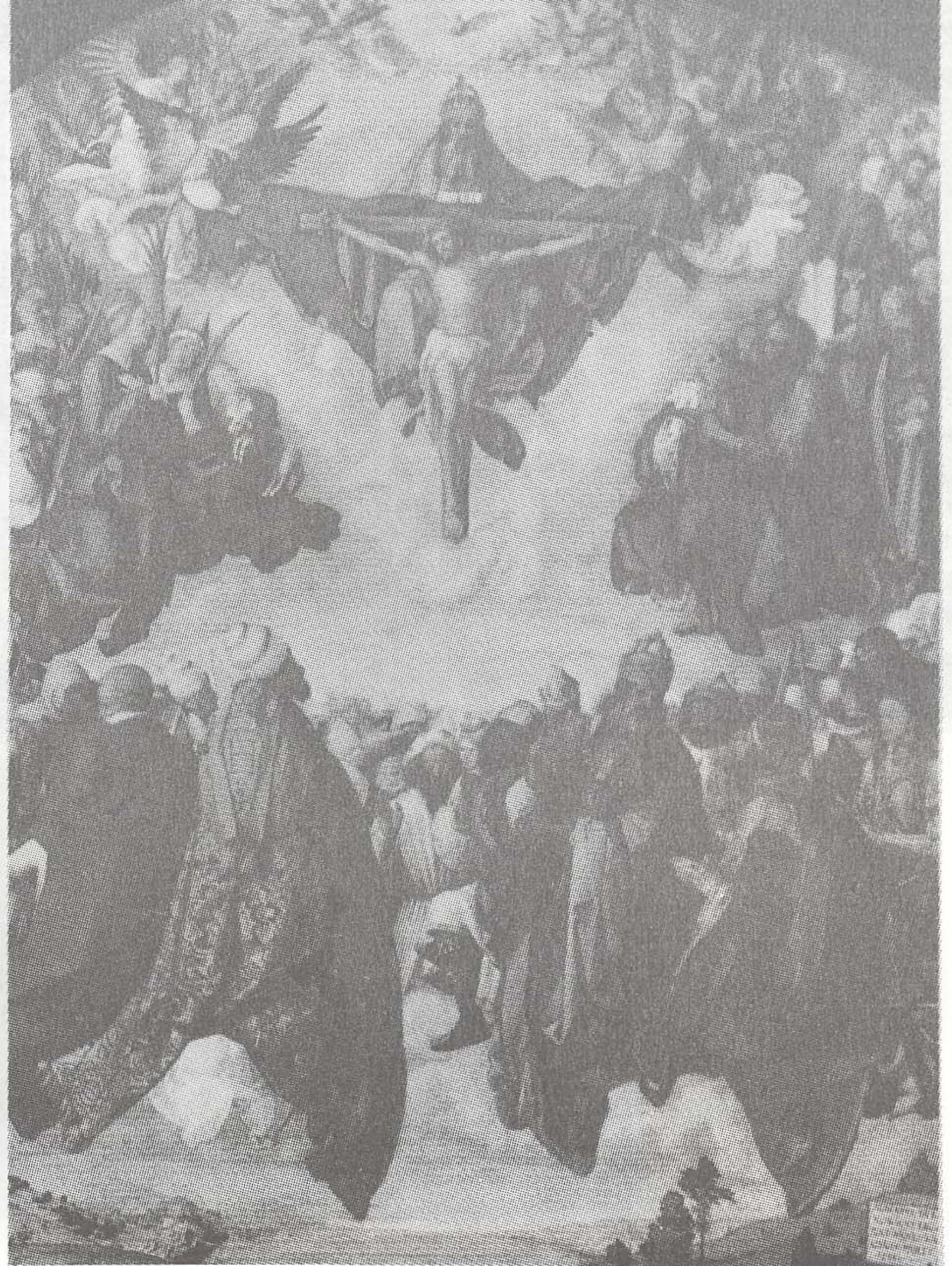
هانس هولبان - الاب

هانس هولبان



كارناخ

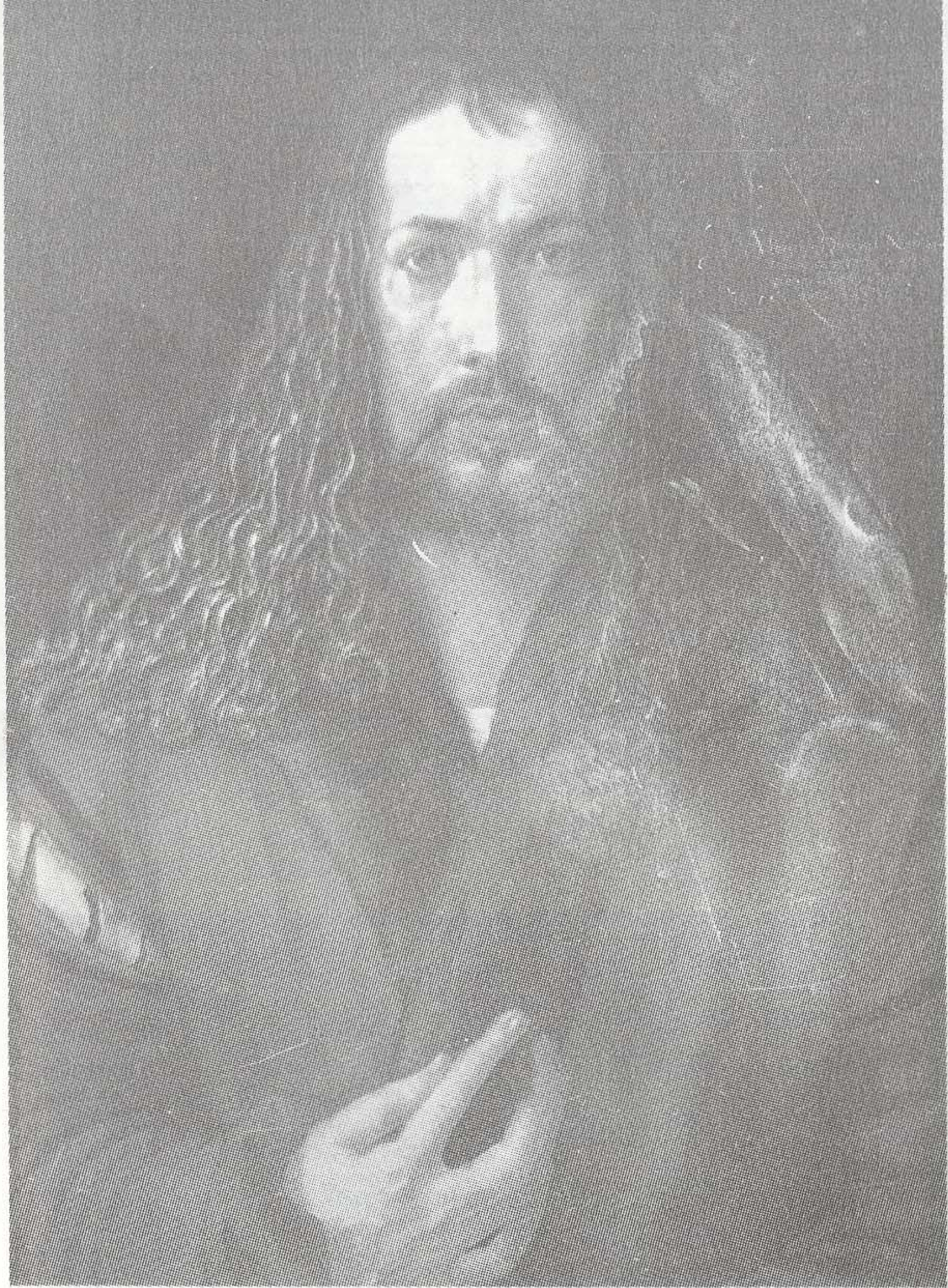




دورر

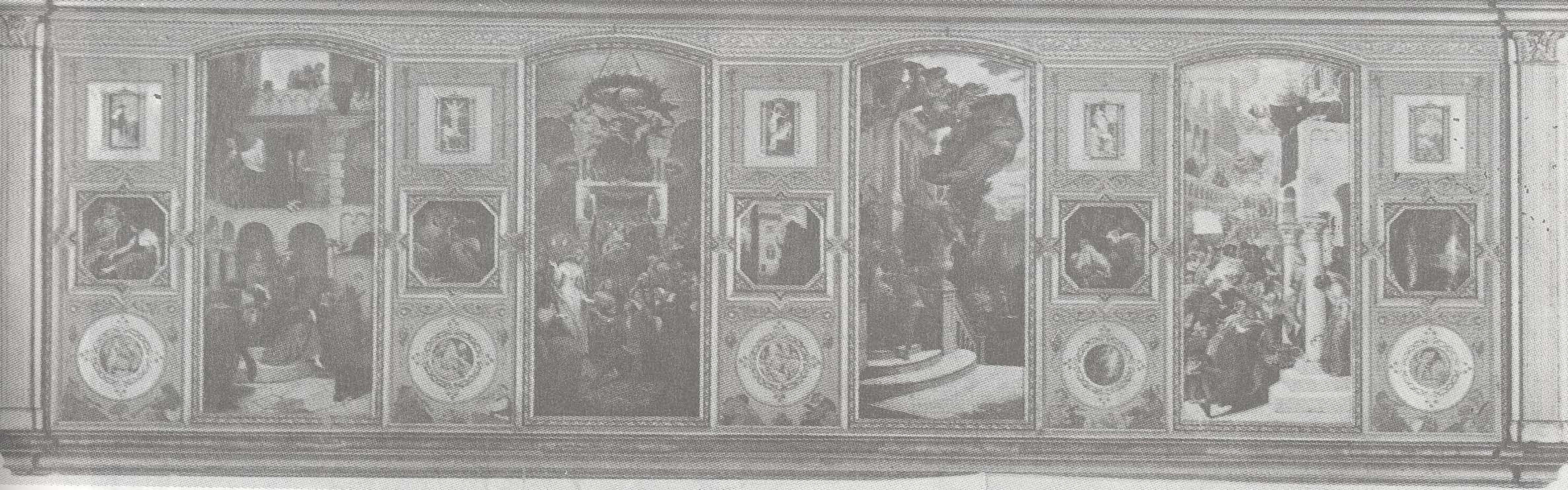
أولاً : العصر الوسيط :

أصاب مناطق الرين إبان حكم [شارلمان] (٧٦٨ – ٨١٤) نصيب من الاهتمام ، مما أدى الى إزدهار العمارة ، والترقين ، والصياغة ، وارتقائها بشكل ملحوظ ، وتميز الفن (الشارلماني) هذا بأصوله (البربرية) وبعودته الى الكلاسكية القديمة ، وبتأثره بالفن البيزنطي ، ومن أعمال هذه الفترة كنيسة [بالاتين] التي بناها (شارلمان) في [اكس – لا – شابيل] نحو عام (٨٠٠) م ، والتي اعتمدت في بنائها على تصميم الكنائس البيزنطية المحوري ، أمام الترقين فان موحيات العصور الغابرة ، وسمت كتاب التتويج الانجيلي (ڤينيا) ، ووسمت بدرجة أقل كتاب [غودسكالك] «Godescalc» الانجيلي (باريس) وكتاب (آدا الانجيلي) في [تريف] «Trèves» ، الذي يبعث الشرق بتزيينه المعماري ، يعود المؤلف الأول الى مدرسة (القصر) ، والكتابين الآخرين الى شغل غود سكالك او مدرسة آدا «Ada».



دورر – الفنان يرسم نفسه

لم تكن الكنيسة موطناً للشعر ، والتمثيل ، وكتابة التاريخ فحسب ، بل انها فوق ذلك امدت الفن بالموضوعات ، والمال ، فقد تأثر (الرهبان ، الألمان) بالمثل البيزنطية ، والشارلمانية (الكارولنجية) ، فأخرجوا عشرات المخطوطات المزخرفة ذات الجمال الممتاز ، ويكاد (برنولد) Bernewald ، الذي كان أسقف [هلدسهايم] من ١٩٩٣ الى ١٠٢٢ أن يكون خلاصة لثقافة ذلك العصر : فقد كان مصوراً ، وخطاطاً ، وصانعاً للمعادن ، والفسيفساء ، وحاكماً إدارياً وقديساً ، وقد جعل المدينة التي يعيش فيها مركزاً للفنون ، بمن جمع فيها من الفنانين على اختلاف انواعهم ، ومواهبهم ، وبفضل معونتهم ، أخرج صلباناً محلاة بالجواهر ، وماثلات من الذهب والفضة منقوشة عليها صور للحيوان والنبات ، وكانت الأبواب الذائعة الصيت التي صنعها فناتوه لكنيسته ، أولى الأبواب المعدنية في (العصور الوسطى) التي صبت صباً ، بدل أن تصنع من ألواح مستوية ملصقة على

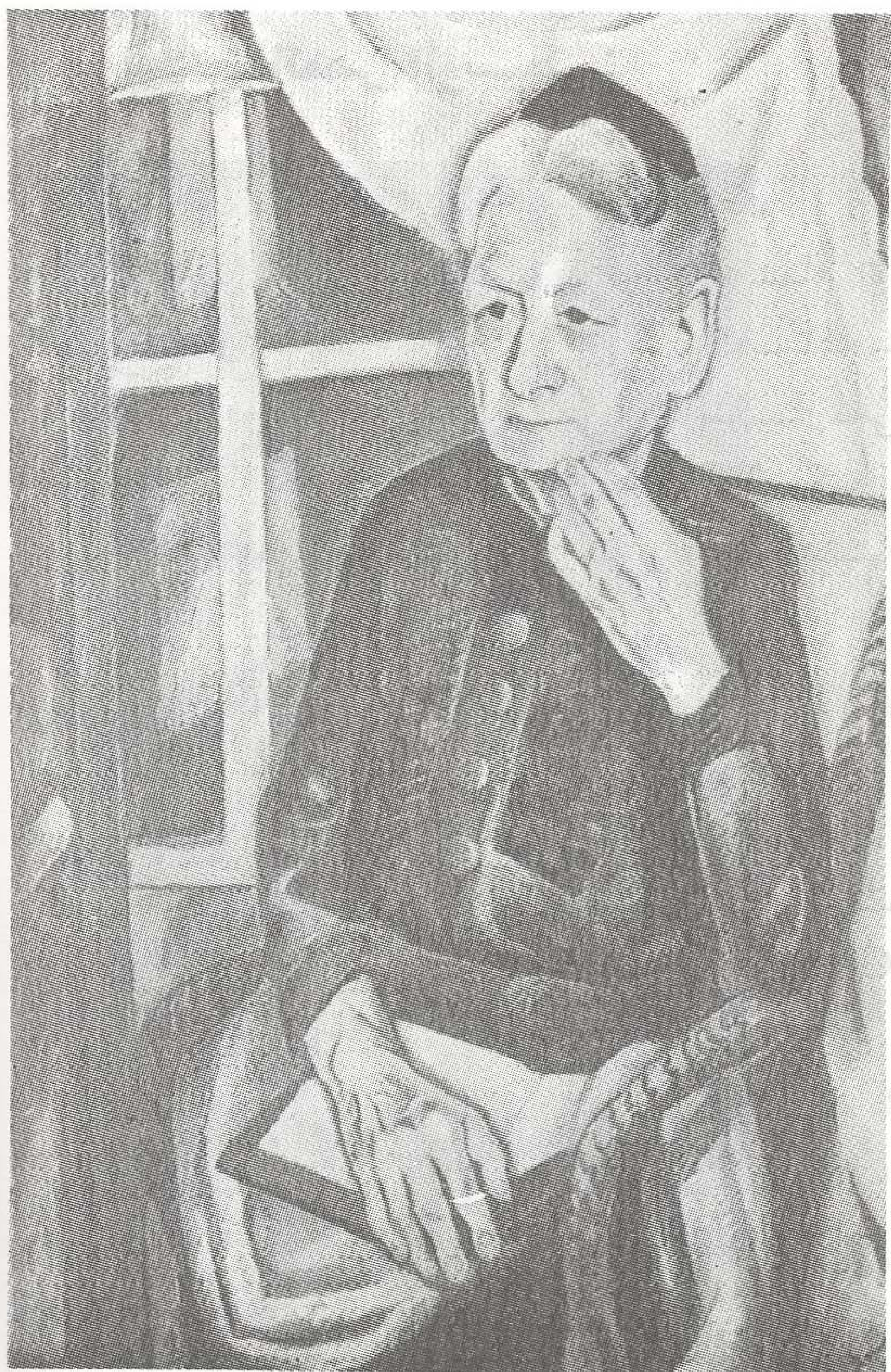


▲ شويند

بورجكمار ◀



ماكس بيكمان





نولده ◀



كاسبار فريدريك

على الخشب ، أما فن (العمارة المحلية) فلم يكن قد بدت فيه شواهد على تلك الأشكال الجميلة التي ازدانت بها المدن الألمانية في عصر النهضة ، غير أن مباني الكنائس ، قد اخذت في ذلك الوقت تنتقل بالتدريج من الخشب الى الحجارة ، واستوردت من لمبارديا الآراء الرومانسية الخاصة بالأجنحة ، وأمكنة المرتلين ، والصحن ، والأبراج ، فكانت الكنائس تعبر أصدق تعبير عما في (الخلق الألماني) من قوة ، وصلابة وعن روح ذلك العصر الذي يكافح أشد الكافح ليرقى الى مدارج الحضارة .

وتعاظم التأثير البيزنطي في ظل حكم الاباطرة الاوتونيين في القرنين العاشر والحادي عشر ، فقد أبدعت مدارس (رايخناو) و (تريف) مخطوطات رائعة ذات رسوم مبسطة ، وألوان حارة مضيئة يغلب عليها اللونان الاحمر والذهبي ، والذهبي ، وصنع الصاغة أعدادا وافرة من الاحجار الكريمة (عن النقش على الاحجار الكريمة والمعدن المطرق) ومن بين الاعمال الباقية نذكر : واجهة كنيسة (يال) ، وكأس قربان الامبراطور (أرنولف) في (ميونيخ) .

انتشر الفن الروماني (الرومانسكي) بدءا من منتصف القرن الحادي عشر على ضفاف الرين : كاتدرائيات [ڤورمس «worms» و (ميانس) و (سبير) و (بون) وأديرة (ليمبورغ لاكس) ، وقد تميزت هذه الاعمال بتيجان أعمدتها المكعبة وبتعدد أبراجها وبعناصر أخرى تعود الى التقليد الشارلماني ، كما أنجز في الفترة نفسها ، العديد من التقاويم ، والكتب الانجيلية المصورة بأسلوب لايهتم بالواقع قدر اهتمامه بفعالية هذه التزويقات وتأثيرها .

اخترقت القوطية القادمة من (فرنسا) البلاد الجرمانية الشديدة الارتباط بالطراز الرومانسكي ، على استحياء في البداية ، وبسرعة متزايدة لاحقا ، وعلى سبيل المثال نذكر : كاتدرائيات [مامبرغ Bamberg (ناومبورغ) (١٢٠٠ ــ ١٢٤٠) و (ليبفراوكيرشه Liebfrauflirche في (تريف) ومجمع (لامبورغ) سور لاهن (١٢٣٥ ــ

اوتوديكس



مارك



باولا مودر زون بيكر

كوكوشكا



(نامبورغ) (١٢٠٠ ـ ١٢٤٠) و (ليبفرأوكيرشه ١٢٢٠) ، وشهد القرنان الرابع عشر ، والخامس عشر ، ولادة طراز خاص في [ويستفاليا] وهو طراز «Hallenkriche» وفيه تتوازى أجنحة الكنيسة ،وترتفع ارتفاع الجناح المركزي ، مما يمنح كامل البناء مساحة عظيمة الاتساع ٠

وكما نوهنا فقد لقي الفن القوطي القادم من فرنسا في انتشاره نحو الشرق (هولندة والمانية) مقاومة متزايدة ، ذلك أن رشاقة هذا الطراز لم تكن تتفق بشكل عام مع النزعة العقلية التيوتونية ، وان الطراز (الرومانسكي) اكثر مواءمة لهذه النزعة ، ولهذا استمسكت به ألمانية حتى القرن الثالث عشر ، وتكاد كل (كاتدرائية ألمانية) باقية من ذلك العهد تحتوي تماثيل تستلفت الانظار ، أحسنها كلها مانراه في كاتدرائية (ناومبرغ) ، ففي المرنمة القريبة من هذه الكنيسة إثنا عشر تمثالا متعاقبة تمثل طائفة من علية القوم المحليين ، في واقعية حازمة ، وعلى ستار المرنمة نقش يمثل [يهوذا] يتناول المال ليغدر بالمسيح ٠ والصور هنا مزدحمة ، وذات قوة ، ولكنها قوة لاتضر بفرديتها ، (فيهوذا) قد مثل ، بحيث يبدو متصنعا بشيء من العطف ، والفريسيون شخصيات ذوات قوة، تلك هي آية (فن النحت الالماني) في القرن الثالث عشر٠

وفي عام (١٢٤٨) وضع (كونراد الهتشستادني) Hochstaden كبير أساقفة (كولونيا) أشهر الكاتدرائيات الالمانية ، واقلها موافقة للطراز القوطي ، ولم تدشن هذه الكاتدرائية الا في عام (١٣٢٢) ، ولهذا فان جزءا كبيرا منها يرجع تاريخه الى القرن الرابع عشر ، أما الشماريخ الرشيقة وما على زواياها من النقوش ، وزخارف النوافذ الحجرية ، التي يوضع فيها الزجاج فقد بنيت في عام (١٨٨٠) حسب تصميم لها من القرن الخامس عشر ، اما كاتدرائية (ستراسبورغ) فخارجها يمثل الرشاقة الفرنسية ، وداخلها يمثل القوة الالمانية ، والزجاج الملون فيها قديم العهد ولعله أقدم من اي زجاج في فرنسا ، والتماثيل المنحوتةالتي عند باب الجناح الجنوبي نادرة الجمال ، وفي القوس فوق الباب نقش غائر يمثل موت العذراء ، والرسل المجتمعون حول فراشها ذوو ملامح فردية غير وافية ، ولكن الفكرة التي أوحت بصورة المسيح جميلة وقد أبرزها المثال بمهارة ، ويقوم على جانبي الباب تمثالان عظيمان ٠٠

في النصف الثاني منالقرن الثالثعشر، قدم نحاتون فرنسيون للعمل في البلاد الجرمانية ، وجلبوا معهم تجديدات فاقت بكثير ماجلبه المعماريون ٠ لكن النحت

الالماني اهتم بالذاتي لم يعر الحركة الاهتمام نفسه ، وان تأثر الفن الالماني في بداياته بالفن البيزنطي فانه سرعان ماتحول الى التعبير بحرية بالغة عن المشاعر الانسانية برمتها ، ومن اعمال هذه الفترة نذكر : تماثيل كاتدرائية (ناومبورغ) ، و (بامبرغ) وابواب (فرايبرغ) المذهبة في (ساكس) ، وبوابة العذارى العاقلات والعذارى المجنونات في (ستراسبورغ) (نحو عام ١٣٢٠) .

ويسم الازدهار الاقتصادي الفترة الممتدة مابين القرن الرابع عشر ، حتى الاصلاح ، وشجع الأغنياء من البورجوازيين الفن الذي فقد الكثير من خصائصه المميزة : ليغدو فنا كثير التفاوت وبالغ التقلب ، وازدهرت في هذه الفترة العمارة الدينوية تمشيا مع تطور المدن وازدهارها .

اما في ميدان التصوير فقد شهدت هذه الفترة احداث العديد من المراكز الفنية في (ناومبرغ) وفي (كولونيا) مع الفنان (ستيفان لوشنر) المتوفى عام (١٤٥١) ، وفي (سوابه) مع الفنان [كونارد ويتس] witz (نحو ١٤٠٠ ــ ١٤٤٧) ، وهو من اكثر الفنانين تأثيراً في عصره ، اضافة الى العديد من الفنان المغفلين الذين انجزوا أعدادا وافرة من الرافدات واللوحات .

ولد (فن الحفر) في نهاية القرن الرابع عشر وكان شونغاور (١٤٣٠ ــ ١٤٩١) المعلم الاول قبل (دورر) وعرف ايضا فنانين ممتازين اشتغلوا على الخشب Viet Stoss (ڤايت ستوس) ، وعلى الحجر (كرافت) (Adam krafft) وباسلوب دعاه البعض اسلوب ماقبل الباروك .

واذا سيطرت الطبقة التجارية على المدن ، فان جميع الفنون ماعدا عمارة الكنائس ، تتخذ اتجاها واقعيا ، وتصل المدرسة الالمانية الاولى الى اوجها على يد المصور (ستيفن لوكنر) الذي مات في كولونيا عام (١٤٥١) وتعد صورته (عبادة المجوس) مفخرة كاتدرائية كولونيا ، وهي تضارع معظم الصور التي أنشئت قبل منتصف (القرن الخامس عشر) ففيها عذراء جميلة متواضعة معتزة بنفسها ، وطفل مبتهج وحكماء الشرق ، وهم المانيو السحنة ، ولكنهم حكماء بحق ، وتأليفها تقليدي ، وتلوينها ناصع بالازرق والاخضر والذهبي ، لقد كانت المانية على عتبة اعظم عصورها .

أما الفنون الصناعية الصغرى ، والصناعية في المدن الالمانية ، على الخشب ، والعاج ، والنحاس ، والبرونز والحديد ، والفضة والذهب ، فقد بلغت وقتذاك النضج الكامل لنموها في القرون الوسطى ، وانتج الفنانون والنساجون أقمشة مزركشة رائعة تعلق على الحوائط ،



فرانس مارك

هيكل





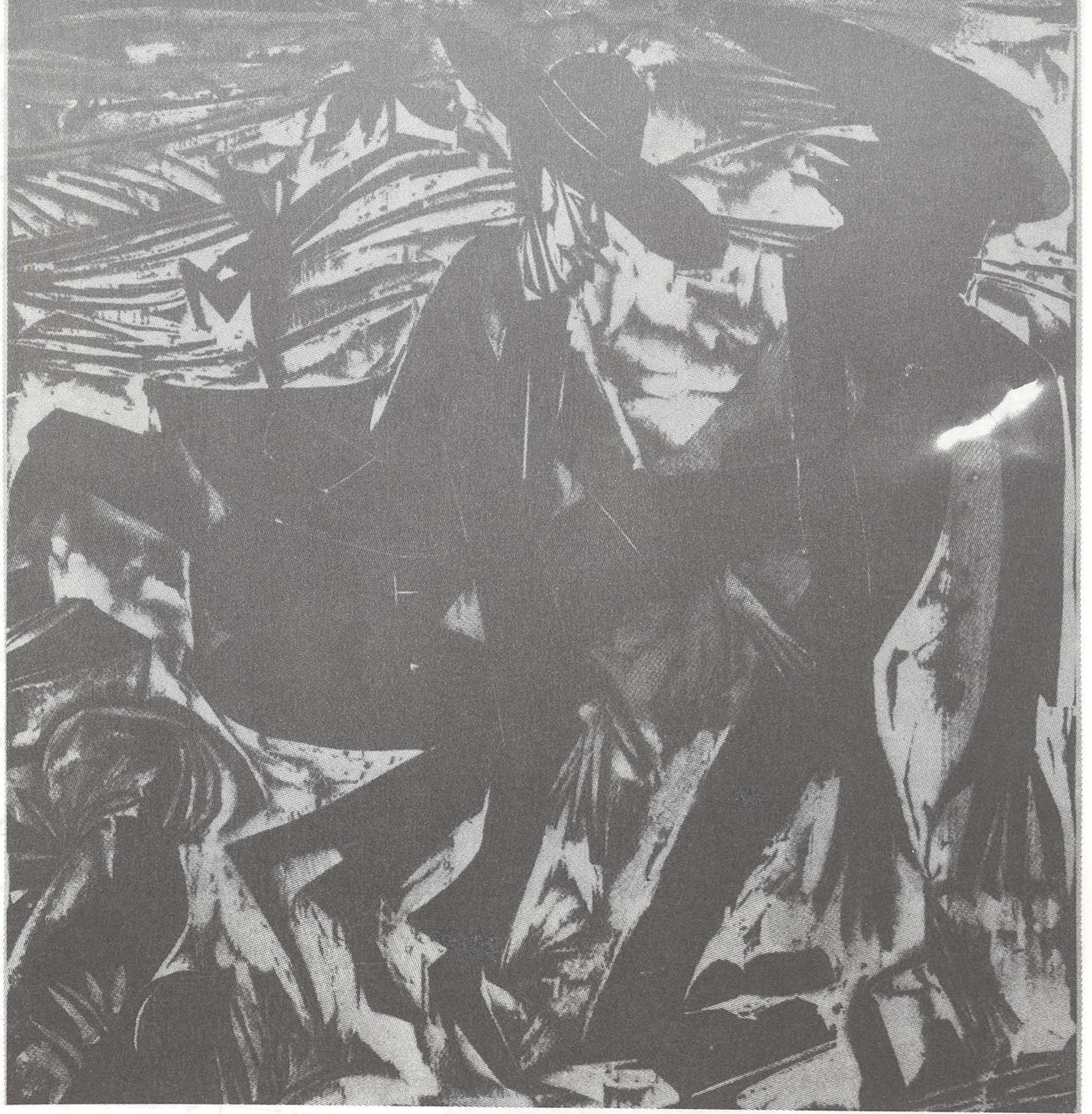
كارل سميث

كما مهد النقاشون على الخشب الطريق (لدورر) و (هولباين) ، وزين المنمنمون المخطوطات عشية ظهور الطباعة على يد (غوتنبرغ) ، ونقش العاكفون على زخرفة الخشب ، بنواقيس لامثيل لها في رخاصة حليها .

ثانيا : القرنان الخامس عشر والسادس عشر :

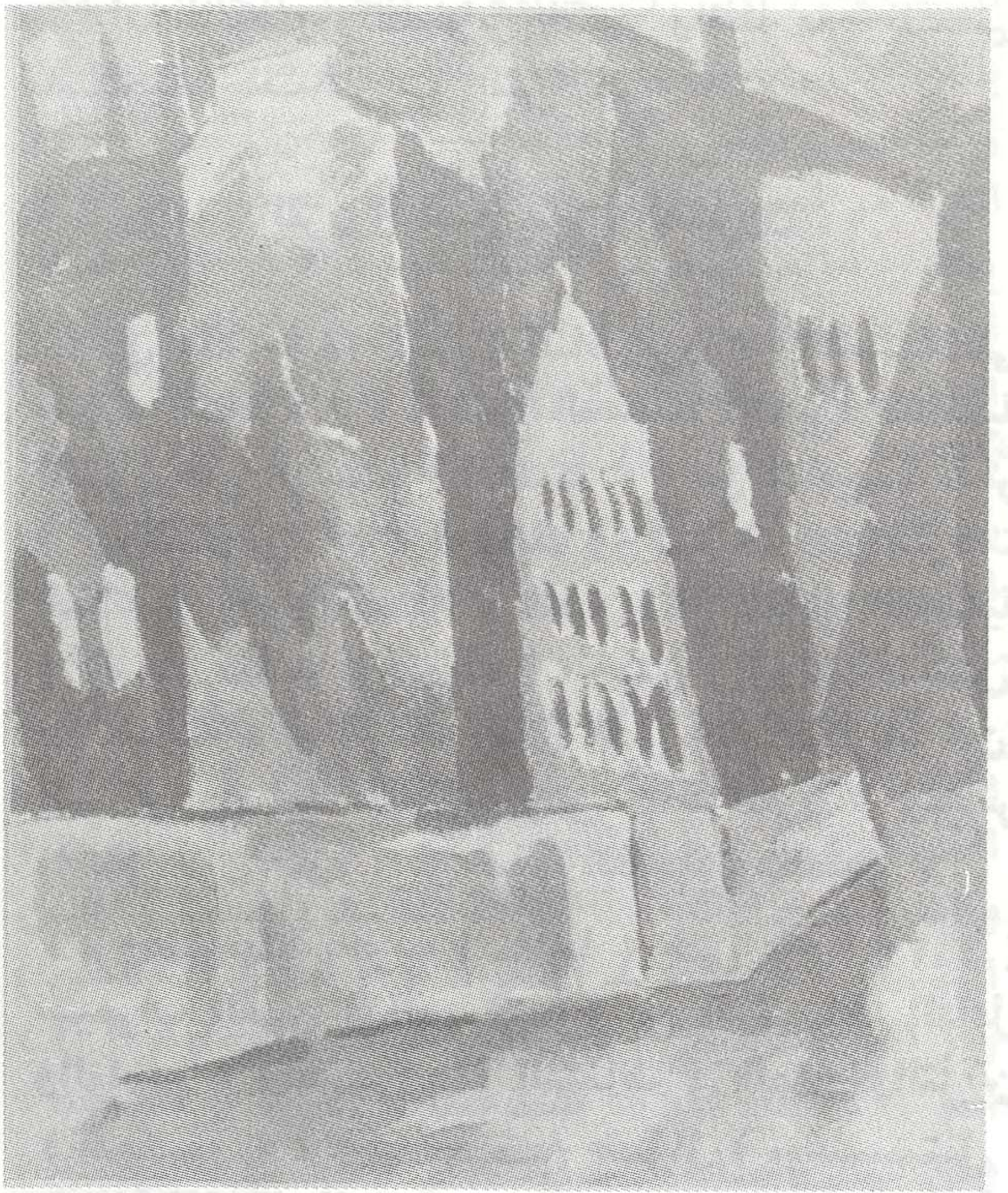
استمرت الفنون الصغرى في انتهاج نفس الصيغ، وطرق نفس الموضوعات ، وكان رسامو المنمنمات لا يزالون تنهال عليهم الطلبات للحفاظ على الطوائف الحرفية الناجمة . ورسم كبار الفنانين أمثال (دورر) و (هولباين) تصميمات الزجاج الملون ، هذا الفن الذي وصل الى ذروته في المانية ، وكانت معظم المدن الالمانية تفخر بصناعها المهرة الفنانين : وهم صانعوا الأدوات المعدنية الذين رفعوا من شأن المشاعل ، والثريات، والصحاف، والجرار، والاقفال ،والصواني والصاغة ، الذين بقيت منتجاتهم من الملاعق الى الهياكل ، تقديراً عظيماً في ارجاء أوربة ، وعمال النسيج الذين نسجوا الطنافس والسجاجيد والثياب الكهنوتية ، ولم يكن الحفارون قط في أي عهد مضى احسن حالا منهم في هذا العهد ، فان (ميخائيل فولجيموت) قد حفر من الخشب ، اثني عشر محراباً من أروع الأعمال ، وأصبح الفن (الايضاحي) في الكتب ، بوساطة النقوش مناسباً ، وشائعاً وسرعان ما حل محل الزخرف ، واظهر [لوكابس ڤان ليدن] نبوغاً مبكراً مذهلا في هذا المجال ، واستخدم الحفر الابري ، والحفر على سطح معدني مغطى بالشمع ، الذي تطور من النقش على السطوح ، كما كان هذا العصر من أعظم عصور المانية في التصوير ، وتدرج الفنانون من صرامة الفن (القوطي) وفظاظته الى خط يتسم بمزيد من الرشاقة ، وظلت الموضوعات الدينية هي الغالبة ، وان كانت الموضوعات (الدنيوية) قد أخذت تزحف قدماً ، وطلب المحسنون الأثرياء أن ترسم لهم صور شخصية هم فيها كل شيء ، وراح المصورون يوقعون بامضاءاتهم على أعمالهم تشبثاً بالخلود ما خلا بعض الاسماء المجهولة

على الرغم من اضطرابات الاصلاح ، وقلاقله ، في مطلع القرن السادس عشر ، وما الحق بالفنانين من



كريشنر

اضرار مادية ، فاننا نرى في هذه الفترة واحدة من اهم فترات (تاريخ الفن الالماني) باستثناء العمارة ، التي بقيت متخلفة عن ركب بقية الفنون ، وهيمن على التصوير فنانان اثنان من الدرجة الممتازة : (البرخت دورر) (١٤٧١ ـ ١٢٥٨) و (هانز هولباين) الاصغر (١٤٩٧ ، ١٥٤٣) ، وقد اكب الاثنان على رسم الانسان ، ليقدما لنا رؤاهما الشخصية ، وتميز الاول بعبقريته الخطية ، وتمكنه من اتقنيات عصره ، ولا سيما في المنظور الذي استخدمه لزيادة الحس بالواقع من بين بين اشهر اعماله : [تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل] (محف درسدن) ، و [العذراء والطفل] (متحف درسدن) ، وصوره الشخصية بمتحفي (اللوفر) و (درسدن) اما (هولباين) الذي تدرب على يدي ابيه فقد اقتفى اثر [فان درفيدن] و [مملنك] وبزغ نجمه في مجال الاخراج الفني للكتب : (إطراء الجنون) ، وهو كتاب للعالم والمفكر (اراوس) كما صمم غرة كتاب [يوتوبيا] لسير (توماس مور) ، وغرة ترجمة مارتن لوثر الالمانية ل [العهد الجديد] ، ومن اشهر لوحاته صورة [السفيران] (ناشيونال غاليري بلندن) ، وصورة موريتي (درسدن) ، تمثلت المانية وسويسرا الجرمانية التاثيرات الاجنبية (الايطالية والفلمنكية) مع احتفاظهما باستقلالهما التام بالطابع الذي يستند غالبا الى اعمال العصر الوسيط ، وروحه وتقاليده ، وامتزج فيه الورع المسيحي والميل الى الشهوانية والمرضي ، وهذا مانراه في أعمال (غرينفالد) و (هانز بالدونغ) غرين و (لوكاس كراناخ) ، إضافة الى الاعمال ذات الابعاد الخيالية والملحمية ، اما النحت فقد حافظ على الروح



روتكوف

كوكوشكا





مولر

اوتو ديكس



القوطية لفترة طويلة : منحوتات مدرسة نورمبرغ [صندوق ذخائر القديس سيبالد] .

ثالثا : القرن السابع عشر والثامن عشر :

أما القرن (السابع عشر) فقد شهد انقطاعاً مفاجئاً للفنون ، وفترة ركود جاءت وليدة ذيول عهد الاصلاح الديني ، وعواقبه ، وحرب الثلاثين علماً ، التي حولت المانية عن الفنون باستثناء بعض الاعمال المتواضعة .

وجاء (الانبعاث الثاني) بمجيء القرن الثامن عشر والباروك ، وتغلب طراز [زخرف الحصى] الفرنسي على النفوذ الايطالي ، وتأثيره ليصل بالفن الالماني الى طراز (الروكوكو) المليء بالطرافة والغزير في التزيين ، والملون بحيوية ، وغطى المهندسون المعماريون مساحات واسعة من المدن الالمانية بالنصب المعمارية ، وبخاصة الدينية ذات الاصالة المذهلة أمثال المعماريين (بيبلمان) و (سفينفر) و (كنوبلسدروف) .. وبنوا في (بوتسدام) وفق تصميم صنعه الملك ، ثلاثة قصور : قصور الدولة ، والقصر الجديد ، ومنتجع فريدريك الصيفي الذي سماه شلوي قلعة سانسوي (بلا هموم)

وبذلت جهود كبيرة في التزيين (الديكور) الداخلي والخارجي ، ويعد هذا القرن أيضا قرن (الخزف الصيني) فكانت صناعة الخزف في المانيا فنا كبيرا لأن الالمان علموا أوربة في هذه الفترة كيف تصنع الصيني ، ذلك أن (أوغسطس) القوي استأجر (يوهان فريدرك بوتجر) لتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب ، وأخفق (بوتجر) ولكنه انشأ بمساعدة صديق قديم لسبينوزا يدعى (فلتر فون تشيرنهاوس) مصنعا للقاشاني في درسدن ، وأجرى تجارب وفقت آخر الامر في انتاج أول خزف صيني أوربي صلب العجينة ، وفي عام (١٧١٠) نقل هذه الصناعة الى [مايسين] يرسم بألوان غنية على أرضية بيضاء ، برسوم رقيقة للزهر ، والطير ، ومشاهد الحياة اليومية ، والمناظر الطبيعية ، ومناظر البحر ، واللقطات الغريبة من الثياب والحياة الشرقيتين ، وسرعان ما راحت كل مجتمعات أوربة الارستقراطية ، حتى في فرنسا ، تزين حجراتها بتماثيل من [صيني ، مايسين] فيها تهكم مضحك .

وتزعمت المانية أوربة طوال أكثر القرن الثامن عشر في صناعة (الزجاج) لا الصيني فحسب ، كذلك لم يبز صناع الاشغال الحديدية الالمان احد في هذا العصر ، اما الصاغة الالمان فلم يفقهم غير أبرع زملائهم في باريس ، وحفر الحفارون من الالمان ، ونقشوا بالحرق رسوما بديعة في الاطباق النحاسية .

أما النحت والتصوير فقد واظبا على السير باستحياء خلف الركب الفني .

رابعا : القرن التاسع عشر والعشرون :

في عام ١٨١٠ نشر (الناصريون) (نسبة الى مدينة الناصرة) ، الأفكار الجديدة المتميزة بافضلية اللون على الرسم (الخط) ، من فنانيها نذكر (كورنليوس) و (اوفربك وريتل) ، وامتزجت الكلاسية والرومانسية ، عند رسام المناظر الطبيعية [كاسبار دافيد فريدريك] ، وبشر (اوولف منيسل بالانطباعية ، في الوقت الذي حمل فيه المثالي(بوكلين) قيم الرومانسية العاطفية حتى نهاية القرن ، وعبر (هانز فون ماره) عن نبالة القدماء وعظمتهم .

ومنذ نهاية حرب (١٨٧٠) حتى عام (١٩٣٣) سيعرف الفن الالماني فترة من النشاط الفاعل والواسع ، وانعكس هذا النشاط في العمارةوالتزيين (لديكور) ، وفي تفتح طراز (يوغنستيل «Ugendstil» المماثل للفن الجديد والطراز الحديث ، اما في التصوير فقد جعل كل من (تريبنر) Trubner و (شتوك) و (إرلر) و (يانك) و (بوتس) من (ميونيخ) ، مركز حقيقيا للخلق والابداع حيث لعب الانفصال بدءا من عام (١٨٩٢) دورا حاسما .

وضع الالمان ، على شاكلة الامريكيين ، قواعد [العمارة الوظيفية] الحديثة واسسها ، فاسسوا عام (١٩٠٧) [دويتشه فيربوند] [اتحاد العمل الالماني]، الذي احتل المركز الأول في العمارة الصناعية،الأوربية، وبخاصة على يد المعمار [بيتر بيرنس] وتوقف هذا النشاط في خلال (الحرب العالمية الأولى لينطلق من جديد مع مدرسة الباوهاوس) في مدينة (فيمار) بتوجيه من (غروبيوس) ، وظهر الى النور المجال الصناعي الانشائي ، لكن الحزب الوطني الاشتراكي اغلق هذه المدرسة فلجأ عدد من الفنانين الى الولايات المتحدة .

عندما تسلمت النازية زمام السلطة ، ادانت كافة القوى الفنية الالمانية ، واتهمت بعض الفنانين بالفساد والانحطاط ، ورأت في أعمالهم قوة هدامة ، فهاجر معظمهم الى امريكا ، وهلك البعض الآخر في معسكرات الاعتقال ، فتداعت الفنون في عهد هتلر ، وظهرت أعمال تقليدية باردة انتهت مع سقوط النازية .

بقيت (المانية) ما بعد الحرب ، وقد أصيبت بفقر الدم ، مجدبة في ميدان الفنون ، فلم يتفرد (الفنانون الالمان) عن روح الفن الغربي حتى مجيء فترة

الستينات ، اذ برزت جماعة من الجيل الجديد لتنهض بالفن الألماني بتشجيع من صالات العرض المتعددة ، والمتاحف ومقتني الأعمال الفنية ، ومن أكثر العناصر اثارة هم أعضاء جماعة «Zero» (الصفر) ، الذين يمثلون (الفن الحركي) فيما وراء الرين ، في حين اتجهت جماعة أخرى من الطليعة باتجاه التيارات الأجنبية وبخاصة الامريكية ، اما حركة الزيبرا «Zebra» التي أحدثت في عام (١٩٦٥) فقد جددت روابطها مع الموضوعية ، وفي الوقت نفسه وجد الفن التصوري أو المفاهيمي في الفنان (جوزيف بويس) ممثلاً أصلاً له ...



كريشنر

اذا كانت فترة الستينات قد تميزت بتعاقب الطرز والأساليب والتدرجات : « البوب آرت » ، (الفن الجماهيري) ، و « الأوب ارت » (الفن البصري) ، والهارد ادج «Hard Edge» [الحد الصلب] وفن الميتيمال (فن الحد الأدنى) او (الفن الاعتدالي) و (الفن المفاهيمي) و (الفن الواقعي الفوتوغرافي) ، الخ ... فقد تميزت السبعينات بشيء من الركود ، ومن فناني هذه الفترة نذكر : اتباع (بويس) و (كلاوس رينكة) وهما من اكثر الفنانين تجديدا في سيرتهما وادائهما . ولنذكر ايضا ما كان ل «Dokumenta» وثيقة الفنان كاسيل من اهمية ، اذ كان يحاول تحديد موقع الطليعة العالمية في كل اربع سنوات ...

وعلينا ان نذكر ايضا عددا من فناني المانية الشرقية ، التي قامت بعد الحرب العالمية الثانية لتعود بعد سنوات طويلة وتتوحد مع المانية الاتحادية ، وهم: (فيرنر توبكه) و (فيلي تزيته) و (فالتر فوموكا) و (دوليس زيفلر) و (اندريا فافاشتر) و (برنهارد هايسيغ) ...

تعني عبارة الانفصال في الفن الالماني ميول بعض الجماعات من الفنانين الذين ارادوا الانقطاع عن التقليد الاكاديمي الرائج في نهاية (القرن التاسع عشر) ، واشهر هذه الانفصالات ، انفصال (ميونيخ) عام ١٨٩٢ (وفيينا) عام ١٨٩٧ (برلين) ١٨٩٩ .



كريشنر

المراجع :

١ ـ قصة الحضارة « ول ديورانت » .

٢ ـ كتاب الفن Livre d'art موسوعة غروليبه .

٣ ـ قاموس الفنون Dictionnaire des arts بورداس .

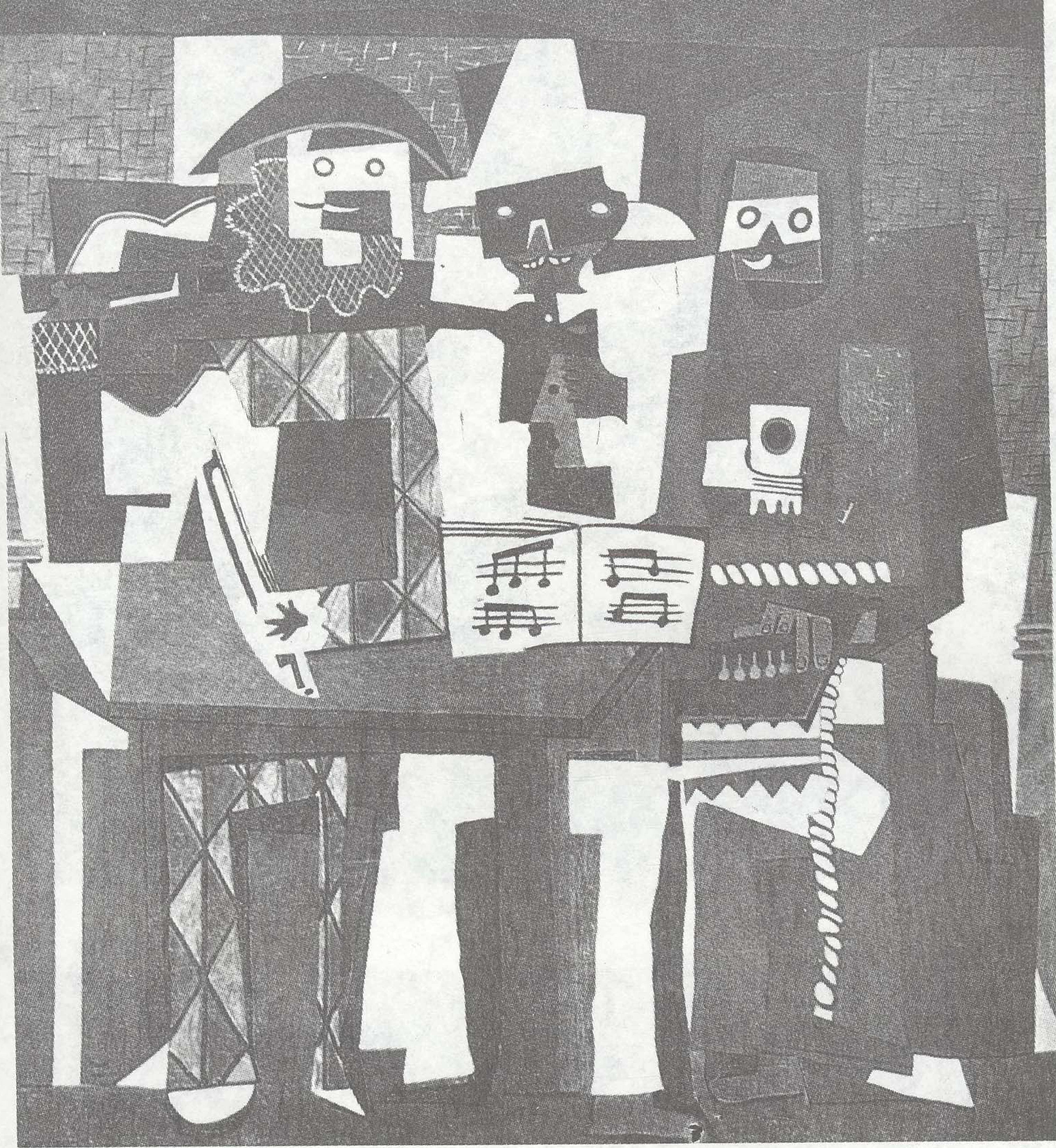
٤ ـ المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية د. ثروت عكاشة .

الفـــن في أوروبـــة بعـد الحرب العالميّة الثانية

ادوار لوسي سميث
ترجمة: مروان بطش

كان وضع (الفن الحديث) متناقضا في اوروبة، في السنوات التي اعقبت الحرب العالمية الثانية ، فالعداء الذي كانت النازية والفاشية تكنانه للحركة الحديثة ، جعل هذه الحركة تحظى باحترام جديد بعد سقوط هاتين الدكتاتوريتين ، ولهذا اسبابه ودواعيه ، فقد كان الناس يماثلون الرسم المعاصر بالروح الليبرالية التي من اجلها حاربت الجيوش الحليفة ، ووجد كبار الرسامين الحديثين انفسهم امثال (بيكاسو) و (براك) و (ماتيس) ، وقد ارتقوا الى مصاف المعلمين القدماء ، وكان الأوان قد حان لذلك ! وكان الجمهور يهرع لرؤية معارضهم واعمالهم ، وكان هنالك ايضا ميل ما لاعتبار الفنان نفسه كياناً [ثقافيا] جديرا بالاحترام ، ومنحه في الوقت ذاته وجودا متميزا بكليته عن حملة اعماله ، والحال ان الجنود الامريكيين الشبان كانوا [يحجون] الى محترف (بيكاسو) وهم في حالة فكرية ، مماثلة لتلك التي كانت تعتريهم ، حين كانوا يذهبون سابقا الى المتاحف لرؤية [فينوس] للمثال (ميلو) ، او [الموناليزا] .

بيد ان نشوة البداية ، لم يكن بوسعها ان تحجب عن الأنظار المصاعب الحقيقية ، التي وجب ان يواجهها الجيل الجديد من الفنانين الحديثين ، كانت الهجرة الجماعية التي قام بها الفنانون(السورياليون)، الى الولايات المتحدة (حتى وان كان عدد كبير من هؤلاء قد عاد الى اوروبة بعد فترة قصيرة من انتهاء الحرب) ، قد احدثت انقطاعا في استمرارية الرسم الحديث ، لقد احس الرسامون الشبان بافول نجمهم امام الانجازات التي حققها رواد الحركة الحديثة ، بيد انهم لم يكونوا على صلة بهم ، ولئن اعترف بعض الناس من جهة ، بظهور عهد جديد ، فان اليأس ، والاحباط ، اللذين خلفتهما الحرب ، لم يؤهلاهم كثيرا ، من جهة اخرى ، للقيام بعمل مثابر .



بيكاسو

وفي الحقيقة ان الياس كان عميقا في النفوس ، لاسيما بين المصورين الأكثر تميزا ، في فترة ما بعد الحرب ، أن احد تجليات اواخر الأربعينات الفرنسي [برنار بوفيه] الذي كان ينتمي ، وتلك صفة لها دلالتها ، الى الجماعة المسماة (الانسان الشاهد) ، وكان بين عداد هذه الجماعة ، مصورون واقعيون ورمانسيون فرنسيون ، امثال (ريبيرول) و (مينو) و (فينار) ، ان لوحة [بياتا] التي رسمها [بوفيه] حين كان عمره ثمانية عشر عاما ، لشاهد على الحالة النفسية السائدة آنذاك ، ولقد كان الجمهور في ذلك الوقت الذي اكتسب فيه هذا الفنان شهرته ، يجهل مع بعض النقاد الفنيين سطحية (بوفيه) اذ ان اعماله جاءت متفقة تماما مع ميولهم .

وفي (انكلترا) حصل فنان آخر ، ولكنه مختلف جدا عن (بوفيه) على يجاح منقطع النظير ، انه [فرانسيس بيكون] الذي كان [لدراساته الثلاث من اجل الصلب] ، فعل السحر في (لندن) حين عرضت للمرة الأولى في العام (١٩٤٥) ، لقد كان (بيكون) أكبر سنا من [بوفيه] ، وأمضى وقتا طويلا ، قبل أن يكتشف رسالته الحقيقية كفنان ، بالرغم من أنه بدأ الرسم منذ العام (١٩٢٥) ، حين كا نيبلغ من العمر خمسة وعشرون عاما ، وكان قد رُفض له في العام (١٩٣٦) تعليق أحد أعماله في المعرض السوريالي الكبير الذي نظم في لندن ، بحجة أن هذا العمل لم يكن (سوريالیا) بما فيه الكفاية ، ومنذ ذلك الحين لم يعترف (بيكون) بالأعمال التي

براك ▲

▼ ماتيس

.براك

انجزها في تلك الفترة ، فأتلف معظمها ، ويمكننا القول بأنه كان ينطلق من الصفر حين بدأ في العام (١٩٤٤) برسم دراساته الثلاث .

اثار هذا العمل الجمهور منذ البداية لأنه كان يعكس ، كما بدا ذلك ، اكثر اوجه التجربة المعاصرة رعبا : وهي الحرب ، والجوع ، والمجازر الجماعية، وتتضمن لوحاته الأولى ، وبخاصة تلك التي رسمها في العام (١٩٤٦) ولم يضع لها عنوانا ، نسيجا معقدا من المراجع : فقد رسم فيها اولا عناصر تذكرنا بالمعلمين القدماء امثال (فيلاسكيز) و (رمبرايت) (الذبيحة المعلقة وراء الشخص) ، كما ضمنها ثانيا بعض خصائص التعبيريين مثل (سوتين) واخيرا (خصائص السوريالية) ، ولكن على نحو سطحي اكثر ، بيد ان (بيكون) كان آنذاك حالة منفردة بالنظر الى اسلوبه .

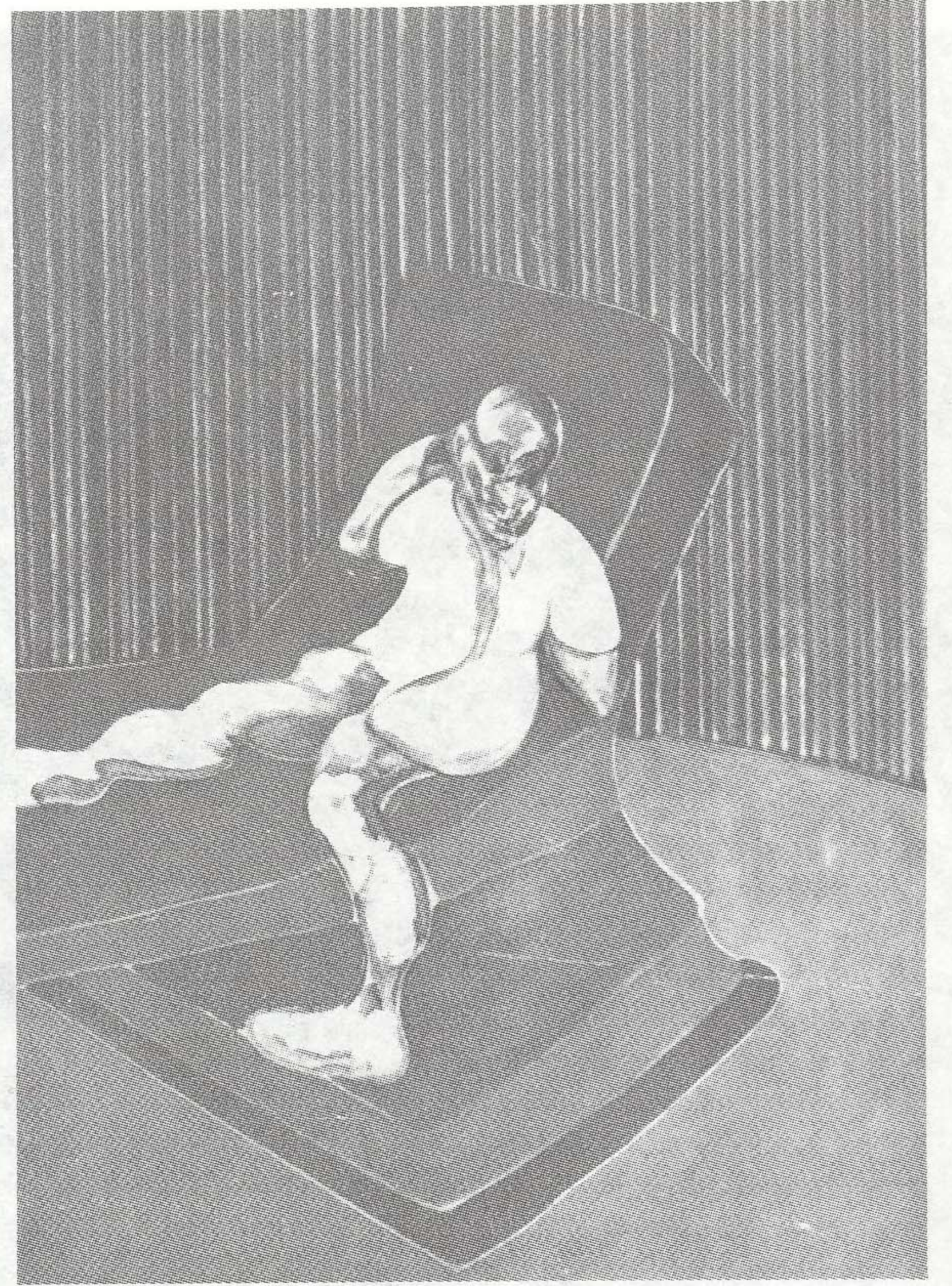
لقد واصل طيلة حياته الفنية رسم مواضيع الرعب ، والألم ، التي بدات تظهر من تلقاء نفسها في لوحاته الأولى التي رسمها ، بعد ان نضجت تجربته الفنية ، إن [ثلاث دراسات من اجل الصلب] (١٩٦٢) ، هي تأكيد اكثر قوة لما كانت تثيرة اللوحة الأساسية الأولى التي رسمها قبل (١٧) عاما ، ويظهر ذلك التصريح الذي ادلى به (بيكون) يوما

لأحد الصحفيين :

- [من الأفضل دوما ارجاع التاريخ والاحساس الى ابسط تعبير ، وهذا ما يرومه المرء من اصدقائه اوليس كذلك ، ان باستطاعتنا ان نفعل الكثير دون اسفاف في الكلام] (لورانس غونيغ - في كتابه [الصورة التي لا تدحض] مارلبورو فاين آرت ، لندن ١٩٦٨) .

ولقد حاول (بيكون) عبثا الدعوة الى البحث عن الجوهر ، وقد كشف المشاهد المحايد في كثير من لوحاته عن عنصر خطابي ، عن بلاغة في الألم ، يمكن التعرف عليها بسهولة ، ودون ان يكون لها دوما ما يبررها ، من خلال طبيعة الموضوع ، ولقد بدا ان لوحات [بيكون] ، حين اثارت دهشة الجمهور للمرة الأولى ، تتحدث بلغة عالمية ، وانها وجدت نمطا للتعبير عما كان يشعر به كثير من الناس ازاء هذا العالم ، الذي اجتاحته الحرب ، وكان ، كلما تقدم في عمله الفني ، يشعر بازدياد عزلته ، وتكشف صورة اليوم عن شبه معاناة خاصة ، وشخصانية جدا من الخوف من الأماكن المغلقة ، ان التيارات الفنية الرئيسية التي شهدتها (أوروبة) في فترة ما بعد الحرب ، لم تمر عبره ، بالرغم من انه كان فنانا كبيرا بلا ادنى شك .

واننا لنقترب على نحو افضل من جذورهما ، حين يدرس بامعان اعمال فنانين باريزيين ذي مكانة اقل ، وهما [فورتريبه] و [وولز] ، لقد عرض (جان فوتريبه) ، الذي كان في العام (١٩٤٥) ، رساما مشهودا له ، مجموعة ((رهائنه)) في غاليري (رونيه دروان) ، وكانت اعمالا مستلهمة من الوجوه ، التي شهدها الفنان ، وهي تساق للاعدام إبان الحرب ، كان (فوتريبه) ، ميالا أكثر الى التجريد (لقد رسم لوحاته التجريدية الأولى منذ العام ١٩٢٨) ، ولكي يوفق بين هذا الاتجاه والموضوع المختار ، فقد ابتكر تقنية تجريدية وتصويرية ، في آن واحد ، ولم يكن ذلك يخلو من (الارتجال المادي) الذي كان الفنانون (السورياليون) قد مهدوا الطريق له ، إلا انه ضمن فيها عناصر أخرى ، وبخاصة ميلا ما الى الفن الطفولي وحبا مرهفا الى الآثار ، وهذا حس عممته ، فيما بعد ، دعوة (اندريه مالرو) لفكرة المتحف التصوري ، ولعل السمة الأكثر مدعاة الى الدهشة في اعمال (فوتريبه) هي الترف الذي تتميز لوحاته ، والذي يتعارض في كثير من الأحيان مع مأساوية الموضوع ، لقد اعتبر (فوتريبه) احد رواد التقنية المسماة بتقنية العجينة المتميزة ، التي بهرت عددا كبيرا من الفنانين التجريديين في أوروبة ، في



فرنسيس بيكون

فوتريه

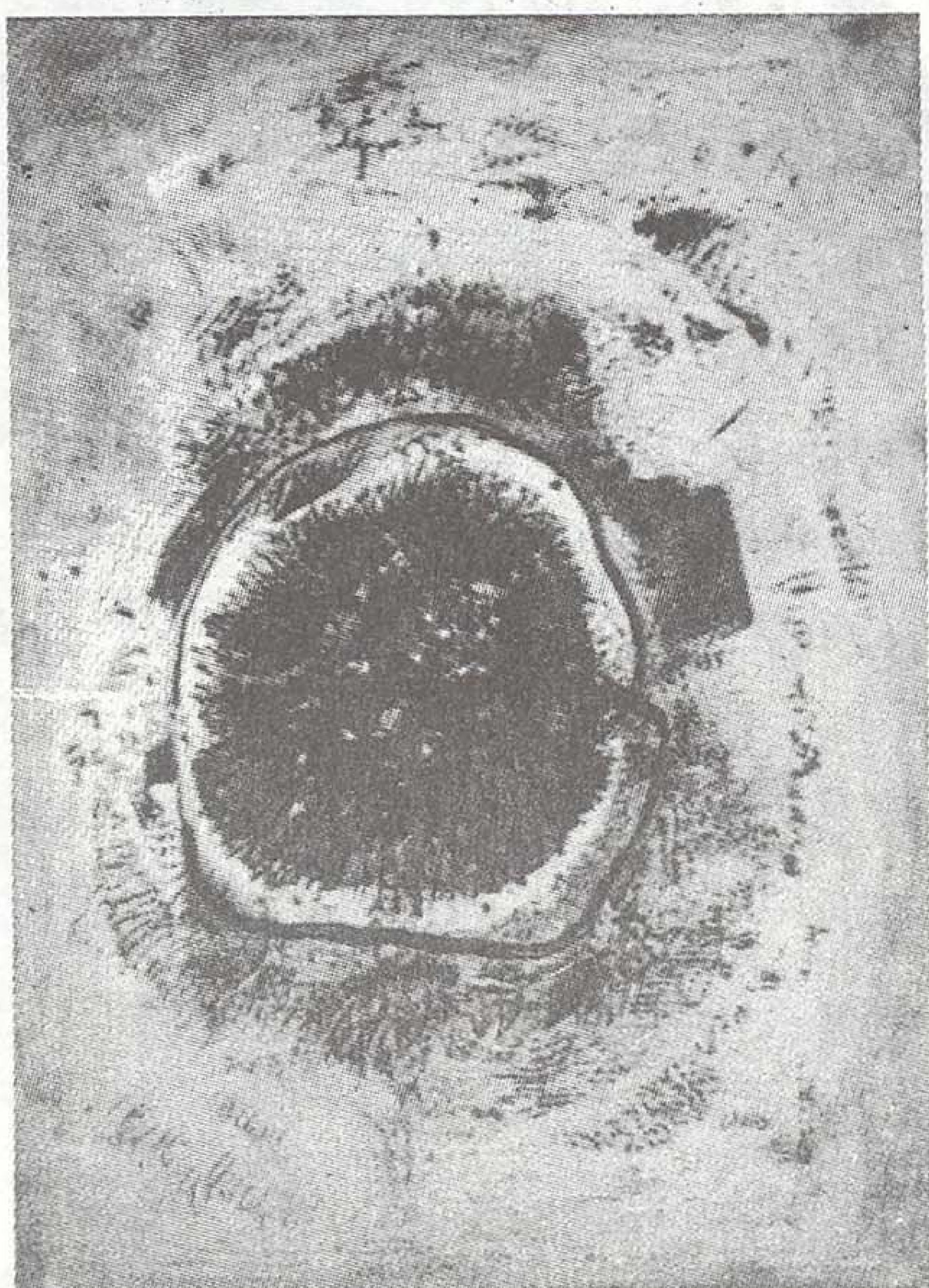


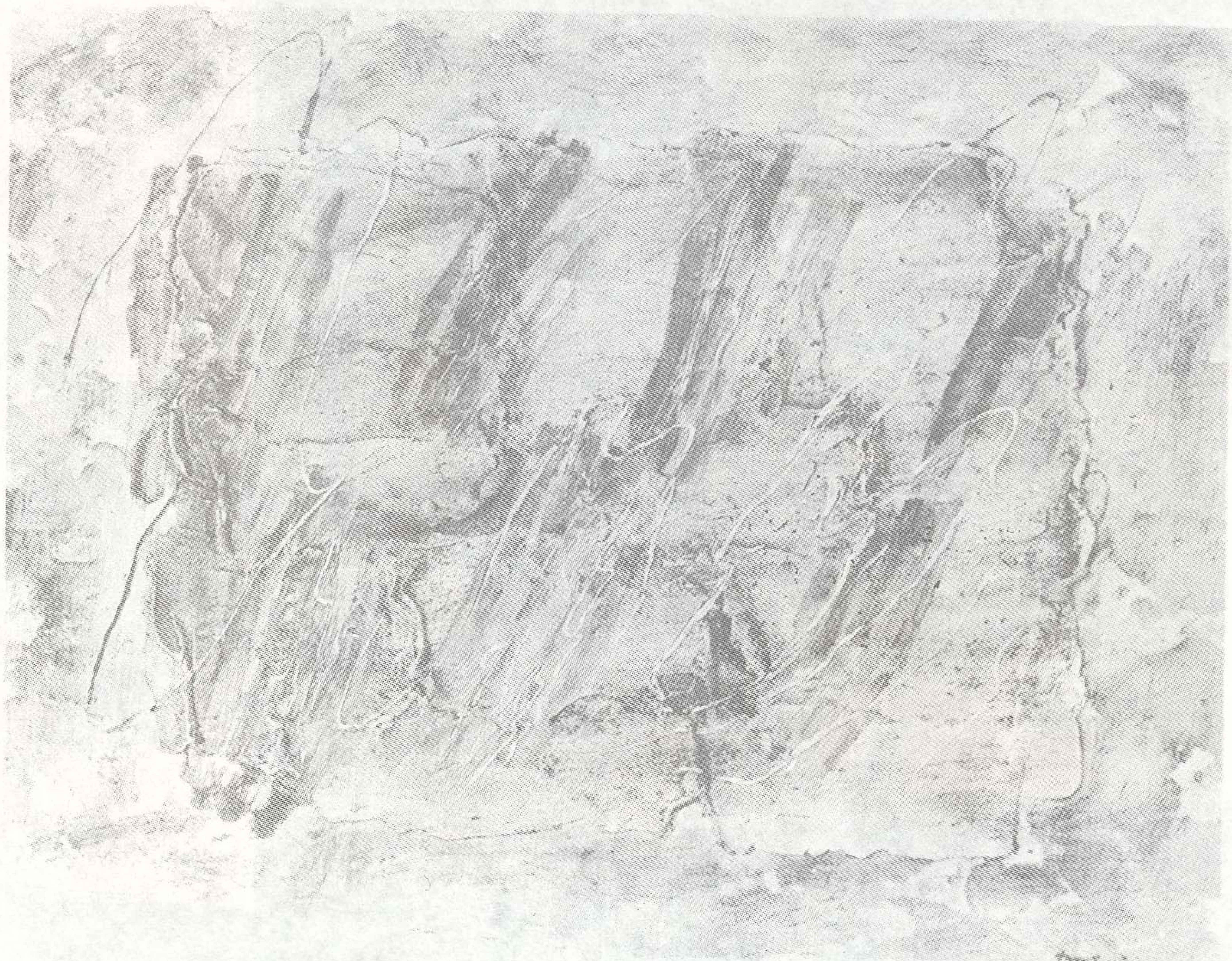
ولز

ولز

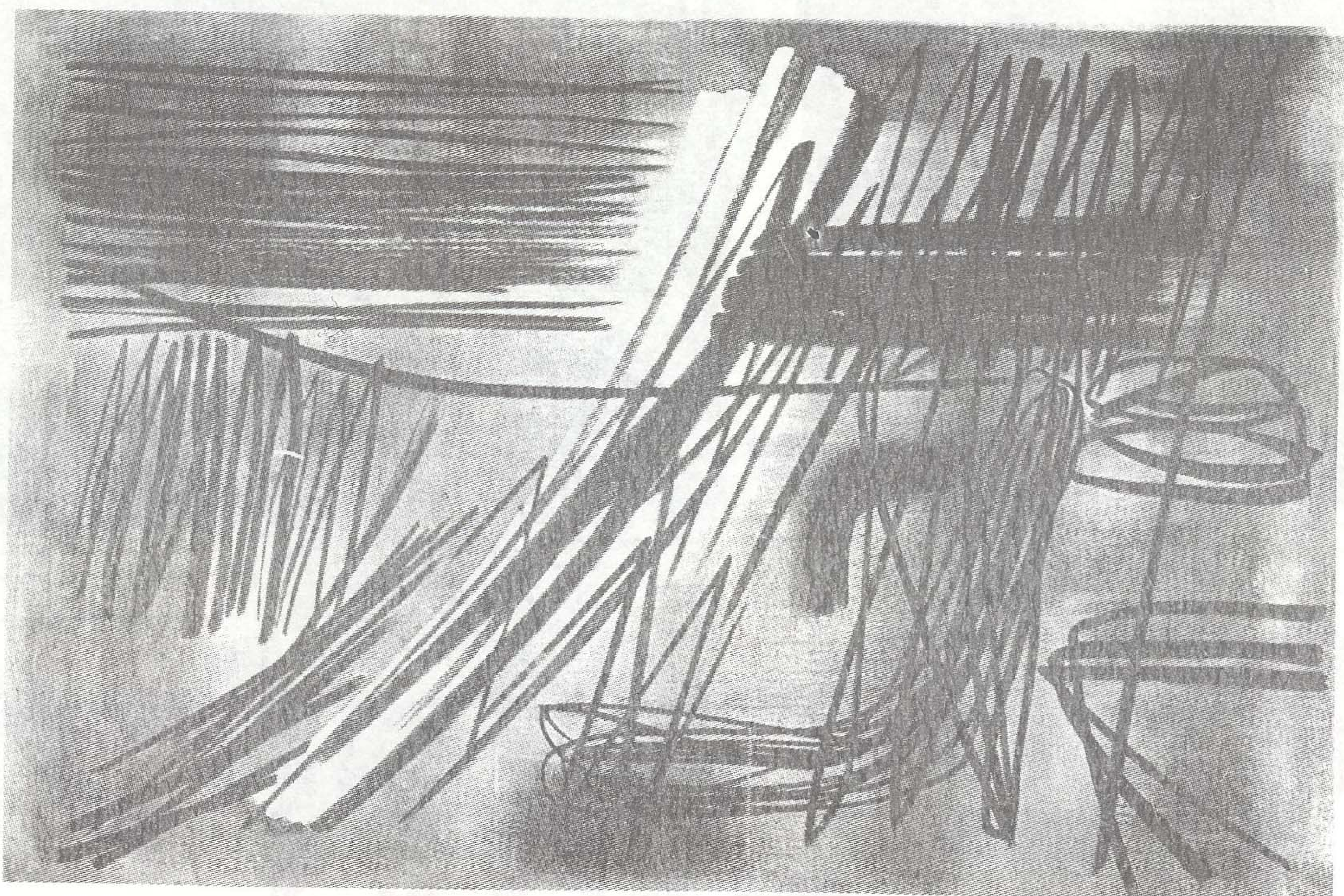


ولز

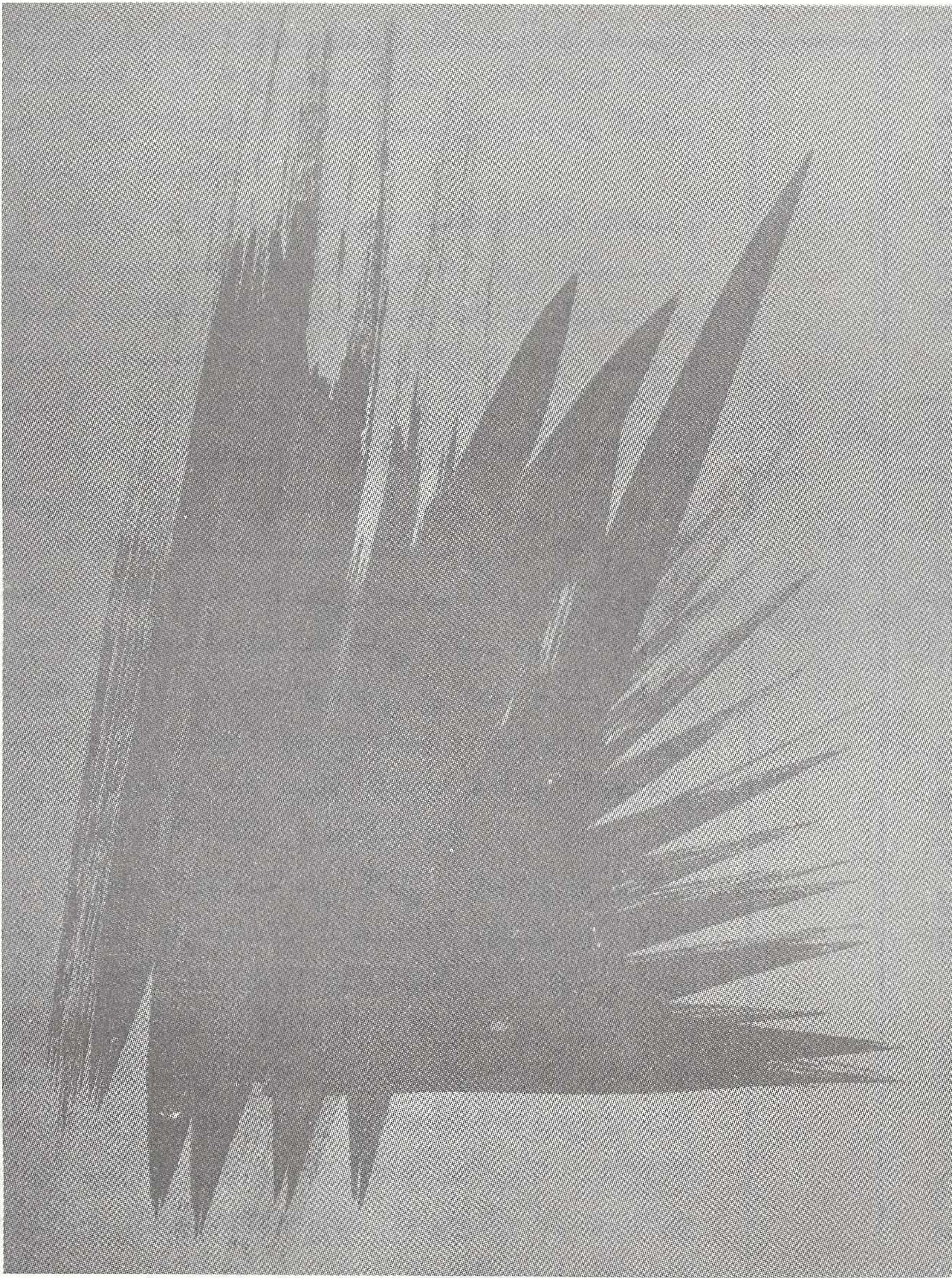




فوتريه



هارتونغ



هارتونغ

السنوات العشر التي تلت تلك الفترة ، واضحت (العجينة المتميزة) امتدادا منطقيا ا لاصطفاء الفرنسيين منذ القديم للمساحة الفنية والحسية .

و (وولز) هو الاسم المستعار لفنان ألماني يدعى (ولفانغ شولز) . وقد عمل (وولز) لفترة من الزمن في مدينة (باوهاوس) الألمانية مع الفنان [ميز فان در روه] في بداية الثلاثينيت قبل أن يستقر في باريس في العام (١٩٣٢) حين بدا الوضع يسوء في ألمانيا ، ولقد التقى (وولز) مع الفنانين السورياليين ، إلا انه كان يكسب عيشه من التصوير الفوتوغرافي ، ثم احتجز خلال الحرب ، لفترة من الزمن ، فكان ذلك دافعا لأن يصبح رساما ، ثم مصورا زيتيا ، فارتبط بجماعة جديدة من الفلاسفة والكتاب الوجوديين ، وعلى راسهم (جان بول سارتر) ، ولاقى نجاحا خلال معرضه الخاص في (غاليري دروان) في العام (١٩٤٥) .

ان ما يلفت النظر في اعمال (وولز) ، هي خطوطه العفوية التي تتخذ شكل رسوم صبيانية ، وكان (وولز) يطور فنه بشكل مواز مع التعبيريين التجريديين في أمريكا ، في زمن لم تكن فيه اعمالهم معروفة بعد في اوروبة (١٩٤٩) ، الا ان تاثير (وولز) لم ينحصر فقط في المجال التقني ، فقد بعث في حياته الخاصة الفكرة الرومانسية ، القائلة بان الفنان كائن ملعون ، لا بد وان يفترسه فنه ، وقد توفي العام (١٩٥١) .

انباء (فوتريه) و (وولز) بولادة التلطيخية(١) الاوروبية ، وهو أسلوب عرف نجاحاً كبيراً في مجال النقد الفني والربح قبل أن يكسفه فن (البوب آرت) ونه لمن الصب جداً لحكم على لفنانين لمشتركين في هذه لمرحلة من (الفن الحديث) لان معظم النقاد آنذاك قد اعرضوا عنهم ،ولعل انحدراهم مرتبط بشكل وثيق مع أفول سمعة (باريس) كمركز دولي للفن .

ان أحد أشهر الفنانين المعروفين بأسلوبهم

التلطيخي في أوروبا هو (جورج ماثيو) الذي ظل يلقى استحسانا كبيراً حتى وقت قريب . واليكم ما كتب عنه (فرنر هافتمان) الناقد الشهير ذو الراي الثاقب في الحركة الحديثة :

[تتناوب في أعمال (ماثيو) بانتظام ثلاثة مفاهيم تضفي عليها بعض الاستمرارية ، وهي : اللعب ، والعيد ، والمقدس ، وحول هذه الثلاثية بالذات تلهو مخيلته ، ويواجه (ماثيو) فراغ اللوحة المحرر بتغطيته بخطوط (أرابيسك) لا تلبث أن تتلاشى ، فكأنها تشبه تواقيع شخصية قد تترك وراءها ، في حال نجاح العمل الفني أثراً جريئاً ساطعاً يمثل تحرر الفنان من l'Angst وهذه السمة الخاصة في لوحاته هي التي تجعل أعماله مماثلة لبعض العناصر التزينية دون أن تزيح عنها الصفة التأملية التي تتسم بها ، وهذا مشابه تقريباً لطبيعة التصوير في عهد لويس الرابع عشر : والذي كان (جورج ماثيو) يعجب به كثيراً [فرنر هافتمان . « سيد التجربة » الفن التجريدي منذ العام ١٩٤٥ لندن ، صفحة ٤٨] .

ان لهذه الخلاصة على الأقل . الفضل في اعلامنا الشيء الكثير عن سمات لوحات [ماثيو] الاكثر خصوصية ، كما تجعلنا هذه الخلاصة نرتاب ، حتى وان وجب علينا من اجل ذلك القراءة بين السطور ، بالسبب الذي من أجله دعا النقاد الى أن يكونوا قساة بحقه ، ان (ماثيو) ، هو في الحقيقة تزييني ، ولكن بمعنى ازدرائي ، وحتى نقارن لوحة كبيرة (ماثيو) بلوحة من الحجم ذاته لبولوك ، نرى أن اللوحة الاول سطحية ، ومنتفخة في آن واحد ، لقد تحدث [ماثيو] عن (حرية ذاتية) ، بيد أن هذه الحرية تظهر في كثير من الاحيان . في لوحاته كأنها نزعة أنانية ليس إلا .

ان القيمة الحقيقية (لماثيو) ليست في العمل الشخصي الذي انجزه كرسام ، بل في دوره كمحرك ، لقد كان (ماثيو) من الاوائل في أوروبة ، الذين فهموا أهمية الفن الامريكي الجديد حين بدات الاعمال الحقيقية الاولى تظهر في أوروبة في العام ١٩٤٧ ، وهو العام الذي عرضت فيه صالة (ماغيت) بباريس لوحات للفنان (غوتليب) ، والفنان (بازيوت) ، كذلك كان (ماثيو) متعطشاً لاكتشاف منابع الخطوط الشرقية ، وأشرك بعض الرسامين الاوروبيين الآخرين بهذا الاهتمام ، وكان لماثيو اخيراً حسن رائع بالعروض الفنية اذ كان قادراً ، أمام مجموعة من المدعوين على رسم لوحة جدارية كبيرة ، على خشبة مسرح ، وذلك في محاولة لتبرير [جمالية السرعة] .

لقد كان العالم (١٩٤٧) عاماً مميزاً لتطوير ما سمي بالتجريد الشعري ، فقد عرض (اتلان) لوحاته في صالة (ليديا كونتي) ، وحقق سولاج)) هدفه بلوحة ذات أسلوب مميز عرضها في صالة الفنانين [ما بعد المستقلين] Surindépendants في العام نفسه وهكذا بدا ان للنقاد اسبابهم الخاصة في الترحيب ببعث مدرسة (باريس) لما قبل الحرب كقوة مسيطرة على المسرح الفني الدولي .

ويمكن القول بأن (بيير سولاج) . هو الاكثر مثاراً للاعجاب من بين الرسامين الثلاثة الذين جئت على ذكرهم ، إن اشاراته الخطية الثقيلة باللون الاسود هي اكثر من مجرد ذكرى (خزن) لكلاين ، ويشعر المرء أن في مجال أعمال (سولاج) احتراماً أعمق لطرائق التشكيل الفني التقليدية ، ومعالجة أكثر غنى للرسم الحقيقي .

ان (هارتونغ) فنان رتيب الى حد القنوط بصيغته التي تتحول على نحو نادر الى حزم من خطوط ، الا ان لدى (اتلان) انتقائية تفوق رتابته في جهده الرامي الى تركيب العناصر السوريالية مع العناصر التعبيرية ، وهي تغييرات او تحولات تشكيلية تميل ايضاً الى الطبيعة .

لقد احتل التجريد الشعري ، ومهما كان اعتقادنا به اليوم ، مكانة مرموقة في التصوير الاوروبي في نهاية الاربعينات ومطلع الخمسينيات ، وكثرت الاتجاهات المنبثقة من وضعياته الاساسية لقد احتفظ الفنان (بازين) عناصر منحدرة من التكعيبية ، محاولا الابقاء على روابط مع الماضي ، كذلك يلاحظ اللعبة الخفية للاشكال الطبيعية ، ان الطبيعة المموهة قليلا تقوم بالطريقة ذاتها بدورها في تشكيلات [مانوسيه] النموذجية ، في حين أن (ميساجيه) ، ينتج أحياناً أعمالا تشبه الى حد نسبي بعض لوحات (دوكونيغ) المستقاة من الطبيعة .

كانت المدرسة الجديدة تتميز باهميتها ، واننا لنجد امثلة حولها لدى فنانين جاؤوا من بلدان اوروبية كبيرة ، لقد كان التجريد الحر ، بالنسبة للفنانين الالمانيين (ويلي باومستر) و (إ. ناي) وسيلة للتعبير والتاكيد على تحررهما من كابوس الماضي القريب ، ولم يكن (ناي) مثيرا للاهتمام فقط كترجمة تجريدية لمحاولات اجراها الفنانون الانطباعيون الالمان الاوائل في مجال الرسم التصويري ، بل من اجل جهوده لجعل الحرية منهجية ، ومنظمة ، وذلك باستخدام اسطوانات ملونة [تؤلف كل مجموعة ملونة منها رسما غير موضوعي]

---

(١) الرسم باللطخات في الفن التجريدي .

الرمزيّة في فن الحفر البولوني

عبد الكريم فرج

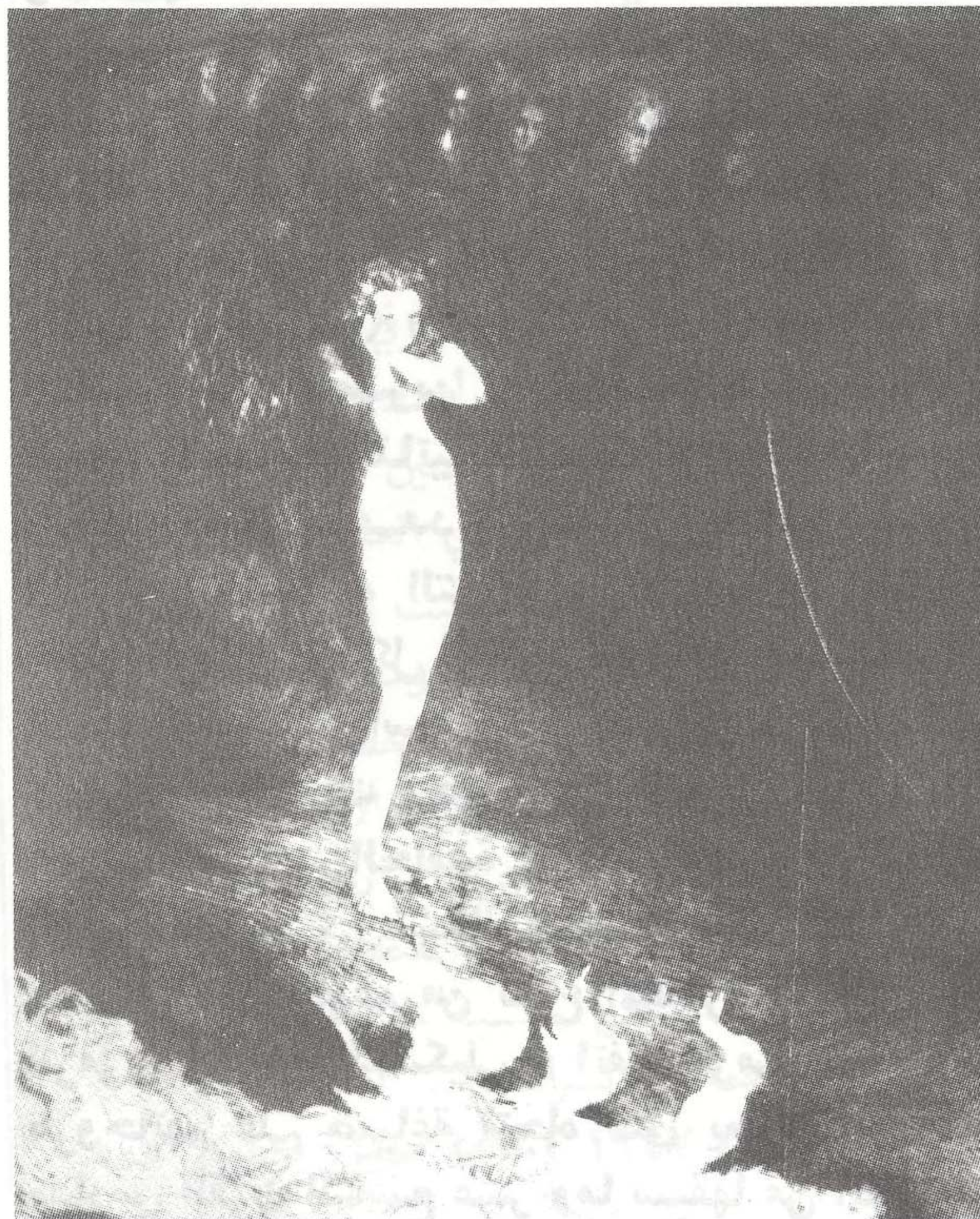
ماذا يعني الرمز ؟

الرمز من خلال المدلول اللغوي يعني الاشارة ، والرمز كذلك يعني (الاملاء للشيء) ، كان نقول ـ [رَمَزَ القربَـة] أي ملأها ، وترامز القوم ، رمز كل منهم للآخر ، وتفاهموا على حركة او نشاط ، فالرمز إذن : اشارة واضحة تدل على معنى او تدل على شيء ، وعلى امكانات هذا الشيء او وظائفه ونواياه ، وفي حال ارتباطه بالجماعات الانسانية يعبر الرمز عن ارادة الضمير الجمعي لمجموعة من الناس كان نقول : (رمز الصداقة) ، و (رمز شعري) ، و (رمز العدالة) واللون الأسود رمز للحداد ، والحزن عند بعض الشعوب وطائر (البوم) يرمز للذكاء والعبقرية ، عن بعض المجتمعات ، فالرمز اشارة واضحة محددة تشير الى شيء ، أو معنى محدد ، وكذلك يمكن ان يكون الرمز رقما او حرفا يشير الى مقدار الوحدات الكمية في الأشياء والاسعار ، ويدل الرمز الكيميائي ، على نوع واسم المادة الكيميائية ، من خلال حرف او رقم بسيط ، وفي الرياضيات تشير الرموز الى المقادير والكميات ، وكذلك الى قدرة هده المقادير والكميات وانشطتها المختلفة .

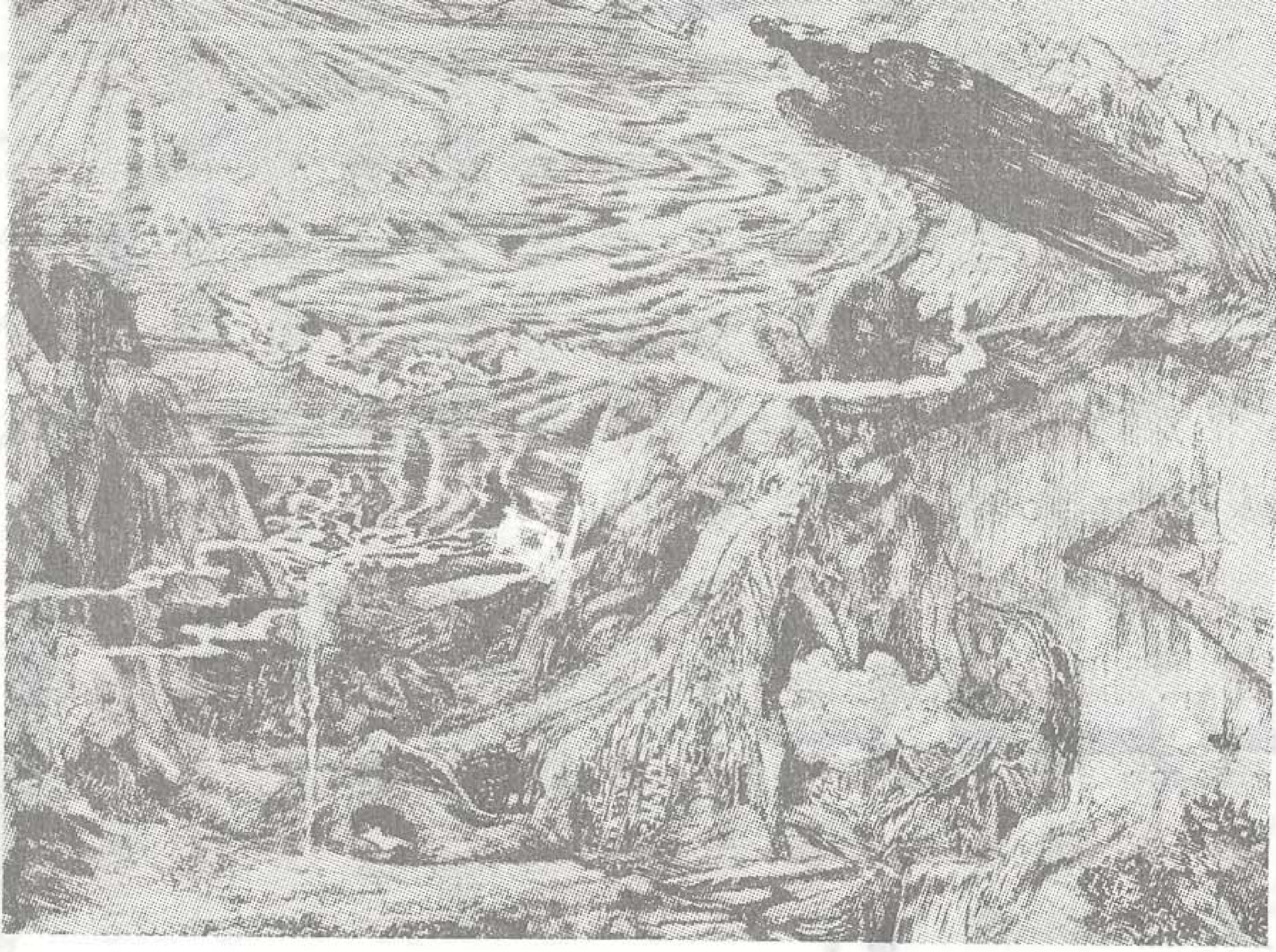
ومحصلة القول يكون (الرمز) شكلا ملموسا او مدركا من اشكال الاختزال معبا بمخزون كاف للدلالة على موضوعه ، ومن خلال التداول التاريخي للرموز ، تحولت الى اتجاه اصبح معروفا في الأدب والفن (بالرمزية) والتي ازدهرت في منعطف القرن التاسع عشر والعشرين ، وارتبطت بشكل أساسي في الردود الانفعالية الذاتية للانسان تجاه قضايا وجوده ، وتمثلت بشكل محدد في تلك الرؤية المعرفية ذات الأسرار الخاصة ، التي يرمز الأديب او الفنان من خلالها الى كل مشاكل الوجود ، في اهم جوانبها بمكنون الذات الانسانية وأسرارها لم تظهر في (تاريخ الفن) كتيار له مواصفات محددة حرفيا ، بل ظهرت كاتجاه يعارض القواعد الجامدة ، ذات القوانين الثابتة في الفن التشكيلي ، وباشكال متعددة طبقا لتعدد الذوات الانسانية ، وبالرغم من تنوع المظاهر التي ظهرت بها الرمزية في الفن التشكيلي لم اتفق الرمزيون في مجمل طروحاتهم على صياغة اتجاه فني يعارض حتما كل مدارس القرن التاسع عشر وما سبقها من اتجاهات .



مثال رقم/١/ فولينارسكي



مثال رقم/٢/ شدلتسكي

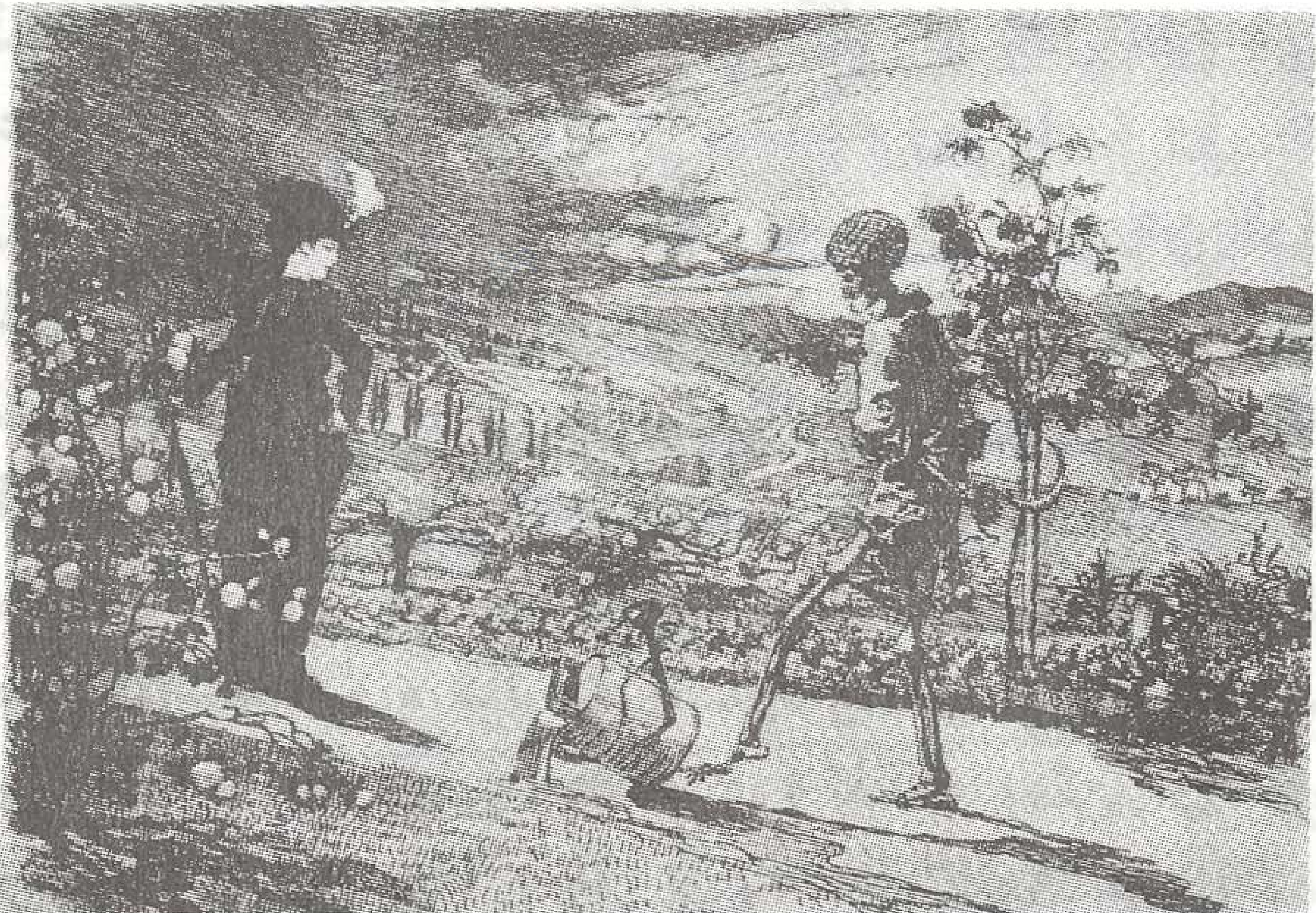


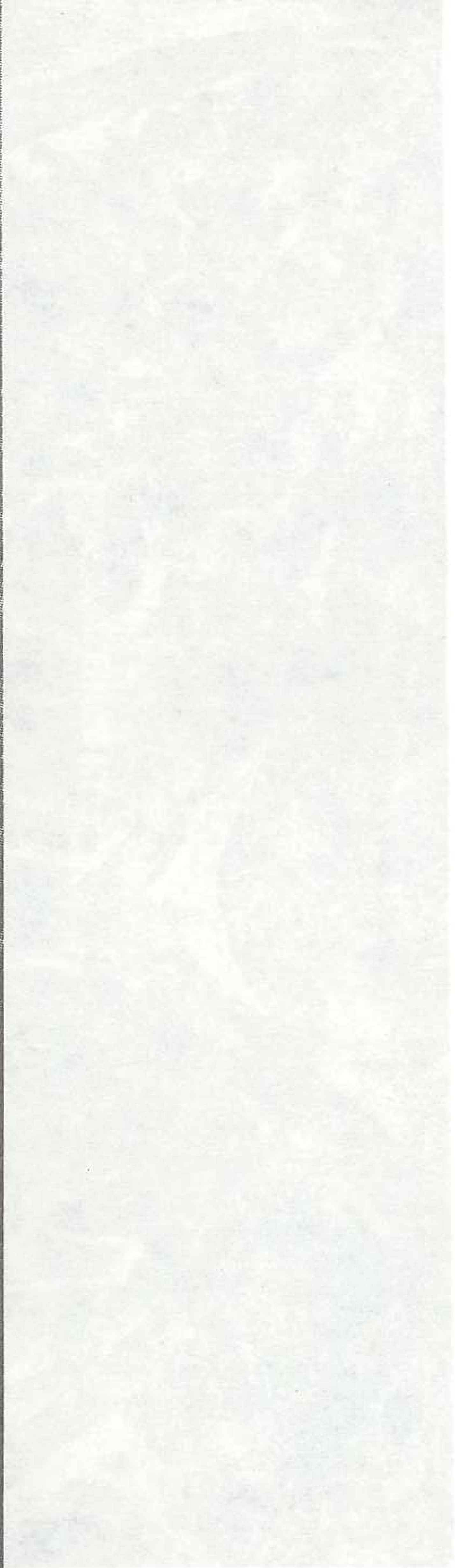
مثال رقم/٣/ ك. براندل



مثال رقم/٤/ ك. براندل

مثال رقم/٥/ يوسف مهيوفر



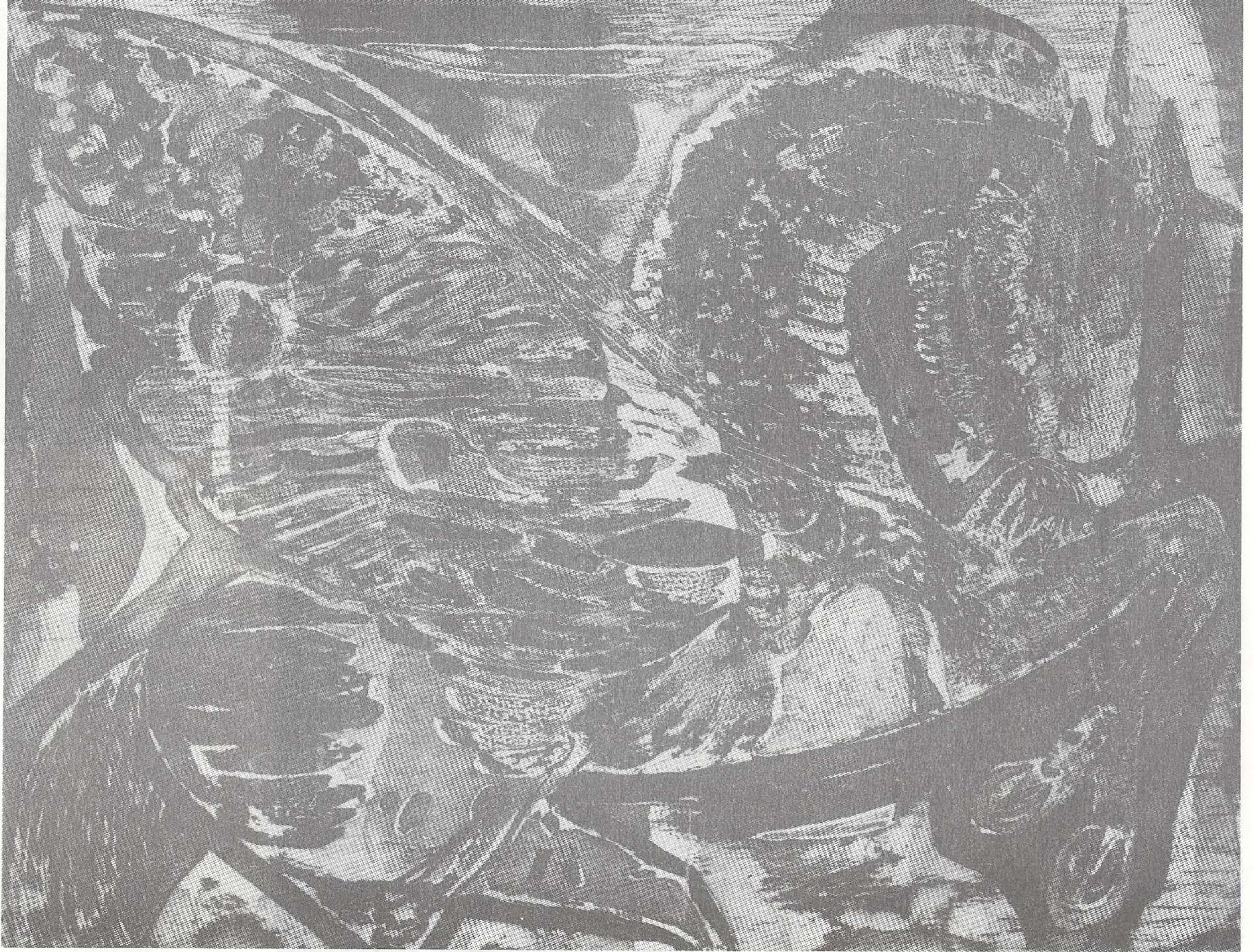


مثال رقم/٦/ مروجيفسكي

القد استلت (الرمزية) من خلال الاشكال الواقعية تحويرات تدل على ضنك الحياة ومعاناتها ، وتمحورت هذه التحويرات والاشتقاقات حول الانسان الذي برز دوما كمحور لحركة الاحداث ، ومن كان تدول حوله الدراما الانسانية بأكملها .

ظهرت (الرمزية) في أعمال الفنان (غويا) في مجموعة محفوراته بعنوان [المتناقضات] عام (١٨١٩) وكذلك في بعض أعمال (غوستاف دوريه) في رسومه التوضحية ، وفي أ عمال (ماكس أرنست) و (ماكس كلينغر) ، وكذلك في منحوتة (كف الإله) للفنان (رودان) وفي أعمال (جيمس انسور) ، في بعض أعمال (بيكاسو) ، (المراة والقرد عام ١٩٥٤) وكذلك في بعض أعمال (بول كلي) و (بول غوغان) و (ادوارد مونش) و (كاندينسكي) وأعمال (ارنست هارتلاخ) وفي أعمال (فرانس ماساريل) (المشاهد الأربعة عام ١٩١٩) .

وقد أعطت أعمال (مارك شاجال) دليلا واضحا على الامثلة الرمزية في فن الحفن والطباعة ، اما في (بولونيا) فقد كان للرمزية في فن الحفر والطباعة مظاهر متميزة وشكلت إرثا كبيرا في الفن التشكيلي، ترك بصمات متميزة في تاريخ الفرافيك البولوني بأكمله .



مثال رقم/ ٧/ مشد نيتسكي

ظهرت (الرمزية) في (فن الحفر والطباعة البولونية) متأثرة بتيار الرمزية القادم ، اليها من أوروبة الغربية ، وبالنشاطات الفكرية التي أوجدها مناخ (بولونية) الفنية في مطلع القرن العشرين ، العشرين ، وخصوصا في الوسط الثقافي (كراكوف)، الذي كان يمنح من عالم ثقافي متحرك ، مليء بالافكار الأدبية ، والفلسفية ، والاساطير ، والميتافيزيقا ، فشكل بشكل طبيعي أرضية ملائمة ومشجعة لنمو فن طليعي خارج حدود القوانين الاكاديمية المتعارف عليها ، حتى ذلك الحين .

وفي الحقيقة لا يمكن الحديث عن الرمزية في الفن التشكيلي البولوني دون الحديث عن الفنان (ياتسك مالتشفسكي) ، وأهميته في هذا المجال تنطلق من سببين هامين : الأول : انه مثل (الرمزية)في التصوير البولوني كاتجاه كامل في مجمل أعماله التصويرية ، والثاني : ان كثيرا من الفنانين الغرافيكيين كانوا مولعين بأعماله الرمزية ، فنفذوها حفرا على صفائح المعدن ، ومن أمثلة هؤلاء الفنان (يان ڤونيارسكي)، الذي حفر وطبع لوحة (مالتشفسكي) ونقذها بالطريقة السوداء ناقلا الرموز التي استخدمها الفنان المصور في لوحته الاصلية . (مثال رقم ١) .

تقوم رمزية (مالتشفسكي) على أساس التزاوج بين المباشر في طرح الرموز المحملة على الاشكال الواقعية ، وبين المعاني (السيكولوجية) التي تحملها الشخوص في لوحاته ، وكلا العاملين على درجة من الاهمية ، وبتعبير آخر تعدُّ رمزية الفنان بسيطة من الناحية الشكلية ، بمعنى ان العنصر الرئيس في التأليف ، محمّل برمز واضح ، يخلق احساسا ثنائي الحركة ، مرة باتجاه بصر المتلقي ، ومرة باتجاه سيكولوجية الصورة ، وكلاهما مؤهل لتحقيق أغراضه بدرجة عالية من التأثير .

وقد نبهت (رمزية) الفنان (شدلتسكي) ، الى



مثال رقم/٨/ انجي بيتش

اهمية هذا الاتجاه ، لأن أعماله المنفذة بالحفر على المعدن مباشرة ، كانت مواكبة للاتجاهات الفلسفية والادبية في زمنها ، ولذلك كانت أعماله المحفورة مندمجة بالمضامين الادبية ، أكثر من التشكيلية الا انها كانت ذات أهمية من الوجهة التاريخية . (مثال رقم ٢) .

لكن البحث الاكثر أهمية في مجال الرمزية البولونية تجلى في أعمال الفنان (ك. براندل) . وقد كانت أهمية البنية الرمزية في أعماله الغرافيكية ، تنطلق من خلال مرحلتين بنائيتين في التأليف أولا : رمزية التأليف ككل ، ثانيا : رمزية العنصر الرئيس على انفراد ، ويثير انتباهنا في هذا المجال ما قاله (براندل) نفسه خلال سعيه لامتلاك الرؤية الخاصة والمركبة : يقول ما معناه :

[يروق لي ان انظر للطبيعة ، وانا اضع عينيَّ ، موضع اقدامي] ، ويعني بذلك انه مولع بتقيد الرؤية في اللحظة التي تكون فيها الأشياء مقلوبة رأسا على عقب ، ليكسب من الواقع المرئي رؤية غير مألوفة وجديدة .

لقد اتجه (براندل) في تأليفاته الى تغريب عناصر التكوين في اطار نسيج اللوحة عامة ، ولذلك كانت أعماله متميزة في خصوبة الحركة عبر التهشيرات

المحفورة ، وفي ابداع مساحات تتسم بالغنى في الملمس والحركة واللون ، وضمن هذه الحيوية يظهر العنصر الرئيس المحمل بأكثر الشحنات الرمزية ، مهيمنا وذو دلالات واضحة في اطار الصوطرة المحفورة . (مثال رقم ٣) و (مثال رقم ٤) .

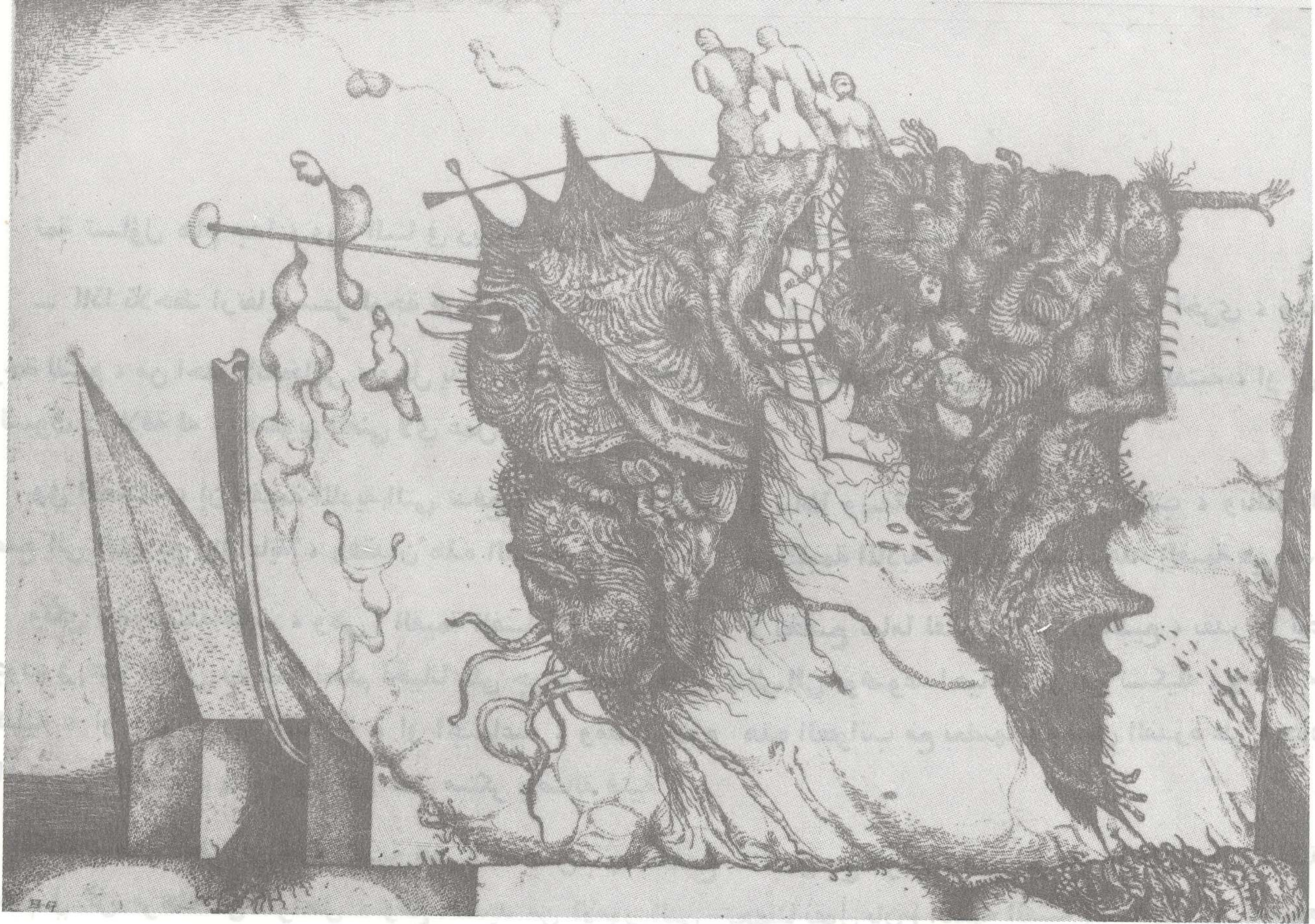
ومن الأوجه الجديدة للرمزية في الغرافيك البولوني : الاعمال المحفورة للفنان [يوسف ميهوفر] ففي عمله : (الجنائي الوقح) والتي تدل دلالة واضحة على نمط أعماله الرمزية ، يقدم الفنان صياغة شكلية متزنة لعناصره التشكيلية ، فوجود البقعة السوداء العمودية في نهاية المساحة البيضاء الواسعة التي تخرج من قاعدة اللوحة اليمنى ، تلك البقعة التي تمثل (المرأة) واشاعة جو من التهشيرات المترافقة في جو من الرماديات العاتمة التي تحف بهذه (المرأة) بشيء من الغموض ، يزيد من احساس الناظر بحالة الرعب التي تنتاب السيدة ، عندما يفاجئها ذلك البستاني الغريب وهو على شكل (الهيكل العظمي)!!. (مثال رقم ٥) .

ان الرمزية المبنية أو المستلة من حالة التناقض بين الاشكال (شكل يناقض شكل وحركة تناقض حركة) هي التي ميزت الاتجاه الرمزي للفنان (ميهوفر) .

ولم تكن الأسطورة والحكاية في منأى عن تداول الفنانين الرمزيين في الغرافيك البولوني ، فالفنان (مروجيفسكي) يستخلص رموزه عبر الخيال الاسطوري يأخذ عدداً من موضوعاته عبر (دونكيشوت) مثلا : ففي لوحته (دونكيشوت يهاجم الرعاة) يدخل مدخلا جديدا في عناصر الرمزية فيعطي صورة معاكسة (لشخصية دونكيشوت) فيظهره هنا متسلطاً ، مرعباً ، يهاجم الاغنام الاليفة ، والتي بدورها ترد على هجومه ، بمزيد من البرود والتجمع ولتآلف فيما بينها وفي خلفية اللوحة حركات عنيفة ، تدل على الاحتجاج والضجة ، قامت على مجموعة من التحويرات الشكلية للانسان ، والحيوان ، والطبيعة ، تترك للمتلقي خيارات كثيرة لتغيير مجمل الرموز في هذه اللوحة . إن استعمال (المنقاش) في صياغة (التهشيرات) الناعمة على سطح الخشب القاسي ، مكنت الفنان الاستفادة من علاقات الظل والنور الى أبعد الحدود وجعلت السطح الغرافيكي مليئاً بالاحساسات الرمزية (الصياغة الشكلية للاغنام) ، حركة الراعي ، ثم حركة الحصان المتلكئة ، ثم حركة راكب الحصان ، وهو يطعن بالرمح ، احتجاج وهياج في خلفية اللوحة ، وبالتالي حالة الحركة الدائمة التي تسود أجواء اللوحة) (مثال رقم ٦) ، وبشكل من الاشكال يعد الفنان (مروجيفسكي) من السلالة الرمزية لسابقه (الفنان راندل) مولع بتحولات شكلية أكثر غرابة خصوصاً في عناصره الرئيسة في التكوين .

وتقدم لنا أعوام الستينات وما بعدها في (بولونيا) عطاءات جديدة من خلال وجوه جديدة للرمزية في فن الغرافيك ، كالفنان (كونراد شرليتسكي) ، الذي خلق في الرمزية التشكيلية خطاً موازياً للرمزية الادبية في بولونيا ، انه فنان الحكايا والاساطير المتداولة منذ القديم ، لقد تعشق العمل على سطوح كبيرة بحرية تامة فلخص بالحفر على سطوح المعدن الرموز والحكايا الشعبية ، وحركت رموزه في الحكايا خيال الناس واثارت شوقهم للبحث عن مكنوناتها ، وما يلوذ وراءها من مفاجئات غريبة لوحة (البراق) وذلك الحصان الطائر ، بحركته وأجنحته وريشه ، ورموز التحليق في الفضاء ، وايحاءات القوة والفروسية ، ولقد كانت ملامسة العناصر المرسومة وصياغتها الغرافيكية بحد ذاتها مثيرة للخيال ، فلقد رسم خطوطه وعلى المعدن بالفرشاة العريضة المغموسة بالحبر المشبع بمحلول السكر ، ثم أنجز الحفر بوساطة الحموض ، حيث اخشوشنت الاثلام ، بفعل تدعيات غبار (الراتينج) المستعمل للحفر ، أو اكتسبت ذلك اللون العاتم بتآكل الحمض الحر المرشوق هنا وهناك على سطح المعدن ، لقد خلقت حريته التقنية المبدعة فعلا حكايا جديدة يلاحقها البصر في كل مكان على سطح اللوحة . (مثال رقم ٧) ويشكل الفنان (أنجي بيتش) رؤية جديدة في الاتجاه الرمزي بين الفنانين البولونيين المعاصرين ، وقد عرفت سلسلة هامة من أعماله التي تتمحور حول صفوف من الشخوص تلتف بستائر معلقة، وكأنهم أرتال من البشر تصطف أو تنتظر في محطات للمسافرين يظهر رأس هنا لتبرز أقدام في الجهة الاخرى ، فتشق الايدي القماش من جهة ثالثة ، وهكذا تصاغ حركات انسانية متعددة من خلال الاستتار خلف تلك الاقنعة ، وبعدها يلم السواد جزءاً من اللوحة ، وينفرج النور عبره شيئاً فشيئاً ، موصلا الى احدى القواقع التي تفتقت عن أصدافها بشكل يفاجأ به المتلقي ، فلا القافلة في أعلى اللوحة تسير على البحر ، ولا الصدفة تجد مكانها في محطة للمسافرين ، ولكنه الرمز الذي يريده الفنان ! (مثال رقم ٨) .

وينفرد الفنان (لشك روزكا) بخصوصية ، رمزية اساسها الاشارة الى العذابات البشرية ، حرب الانسان دوماً في موقف غير مألوف ، صعب التصور والتوقع ، في مواجهة اقداره ووجوده ، ان رموزه تصنع الانسان فلقد امتزجت رمزيته برؤى سريالية ، حتى لقد بات



مثال رقم/٩/ للفنان روزكا

من الصعب أن نجد حدوداً بينهما، لكنه متجه غالباً نحو تاكيد الرمزية في صياغاته الشكلية فلم يدع المضمون الادبي اي مجال يطغى على تاليفاته (مثال ٩) ان الخيال المبدع في صياغة السطح المحفور ، تجعل القيمة التشكيلية في المقام الاول لدى (روزكا) ، وهو من الفنانين البولندين المعاصرين الذين يتحكمون في سطح اللوحة من خلال ابرة الحفر ويخلقون اجواء مؤثرة ، يحركها عالم داخلي كثير المداخل والمتاهات) ان (روزكا) يعرف متى يجب ان تكون ابرة الحفر ثخينة ومتى يجب أن تكون ناعمة ورقيقة ، يعرف كيف يضع اشكالا هندسية في منتهى الدقة والرصانة والاتزان في وسط اشكال حرة وعفوية ذات رؤية تتصل بالعوالم الميتافيزيقية ففي اعماله نجد اشكالا هندسية غائمة المعنى ، واشكالا ميتافيزيقية ظاهرة وكانها حقيقة المبنى ، وفي كل ذلك لا تفلت منه قاعدة من قواعد التشكيل على السطح المحفور مهما كان فسيحاً .

مراجع البحث :

١ ــ مجلة بروجكت العدد / عام ١٩٦٩ .

٢ ــ انجي بيتش (دليل معرض) كراكوف ١٩٦٦ .

٣ ــ هانس هوفستاتر (الرمزية) وارسو ١٩٨٠ .

٤ ــ ارش رين (فن الطباعة) نيويورك ١٩٦٩